فلسفة الجمال

ودور العقـــل في الأبـــداع الفـــني

الدكتور مصطفى عبده

الناشر: مكتبة مدبولي - القاهرة

فلسفة الجمال

الطبعـة الثانية ـ ١٩٩٩ م

مكتبة مدبـولي ـ القاهرة

الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر
عن وجهة النظر الشخصية للمؤلف

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثانية

فشلت النظريات في محاولاتها تفسير الإبداع الفني وكان انتقادنا لها من خلال أصولها.

وقد تحدثنا عن الإبداع الفني والعملية الإبداعية من خلال التجربة الجمالية والتجربة الإبداعية الذاتية.

وقد افترضنا قوة ثالثة للعقل وسميناه (العقل الإبداعي) اختص الله به الإنسان دون سائر الكائنات.

فكانت رسالتنا الإبداعية هذه مقدمة لنظرية جديدة في علم الجمال حيث ينتهي التناقض الذي سار عبر عصور الفلسفة بين المادية والمثالية «الفلسفة الميتافيزيقية والفلسفات التجريبية».

وأمكن لعلم الجمال أن يستند على القوة العقلية وبذا يفتح الباب أمام العقل لكي يباشر مهامه الإبداعية ويكون دوره فعالاً في المجال الإبداعي.

وهكذا يتخطى علم الجمال الصعوبات التي تقدمته في تفسير الإبداع الفني من خلال العقل (العقل الإبداعي) لحل مشكلاته الفلسفية.

المقدمة

تمثل مشكلة الإبداع الفني إحدى المشاكل الفلسفية الرئيسية بل وأعقدها لأنها مرتبطة بالأعمال الدفينة للفنان المبدع والتي ينبثق منها عمله الإبداعي، وارتباطه بالإحساس والقيم الجمالية وكذا القيم الخلقية.

وقد ظهرت مشكلة الإبداع الفني منذ عهود الفلسفة الأولى، حيث تناولها (سقراط) و (أفلاطون) و (أرسطو) وتناولها الفلاسفة من بعهدهم في فترات متلاحقة ومتعاقبة بإسهامات مبتكرة وأصيلة لتقديم تفسيرات جديدة على أسس فلسفية وعلمية.

وكانت أولى هذه المشكلات مشكلة (المنشأ) أي منشأ العمل الفني أو (المغالطة المنشئية) ـ كما يسميها (جيروم)(١) ـ مع علمنا بأن منشأ الشيء شيء، والشيء ذاته شيء آخر فما أن يبدأ هذا الشيء في الظهور حتى تكون له حياة جديدة وخاصة به.

لهذا كانت أغلب البحوث والدراسات تدور حول منشأ العمل الفني ومنبعه، إلا أن البحوث الدراسية عن العملية الإبداعية نفسها كانت خافتة، كما أن النظريات القائلة بالإبداع الفني أخذت

---

(١) جيروم ستولنيتز: في كتاب النقد الفني ـ دراسة جمالية وفلسفية ـ ترجمة د. فؤاد زكريا ـ ط ٣ ـ الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨١ ـ ص ١٢٤.

الإبداع الفني من جانب واحد، بل وأخذت العقل من جانب واحد أيضاً.

وعليه كان بحثنا لتغطية هذه الفجوات في تفسير الإبداع الفني من خلال دور العقل في هذا الإبداع، وذلك عند محاولتنا الإجابة على التساؤلات التي تظهر لكل دارس للإبداع الفني، وهذه التساؤلات تتبلور في تسعة أسئلة:

١ ـ هل يتحكم الفنان فيما يبدعه عن وعي وروية وإرادة؟

٢ ـ أم أن الفنان يكون في حالة لا واعية أثناء التلقي والتعبير؟

٣ ـ ومن أين تأتي للفنان تلك الإلهامات المبدعة؟

٤ ـ ما هي الأدوات التي يستعين بها الفنان والأدوار التي يقوم بها؟

٥ ـ ولماذا يبدع البعض ولا يبدع الآخرون؟

٦ ـ ولماذا يكون الشاعر شاعراً والنحات نحاتاً ولا يكون غيره ما دام فناناً؟

٧ ـ لماذا يكون الإبداع الفني ميزة إنسانية وليست حيوانية؟

٨ ـ هل للعقل الإنساني دور في الإبداع وهل هو مفطور فيه أم مكتسب؟

٩ ـ وإن كان العقل هو الذي يبدع فهل هو العقل الواعي أم ـ اللاشعوري، أم ماذا؟

هذه التساؤلات التسعة تقودنا إلى محاور فلسفية ثلاثة: ما الذي يمكن لنا أن نعرفه؟ وما الذي يجب أن نعمله؟ وما الذي يمكننا أن نأمله؟. نجد إجابتها في المحاور الثلاثة التي يعمل

العقل من خلالها. وذلك من خلال وعي يقوم بالاستقبال والإرسال من خلال جهد إداري، وقوة تعمل من خلال الذاكرة، وقوة ثالثة تحول تلك الإدراكات والصور والمعاني إلى معان جمالية وتخرجها في أشكال إبداعية.

ولهذا كان منهجنا باتخاذ ثلاثة محاور متتالية، ففي المحور الأول: استعرضنا بعضاً من النظريات التي تفسر الإبداع الفني وخاصة التي حاولت من تقليل دور العقل في الإبداع الفني. فوجدنا أن نظرية (الإلهام) وهي من أقدم النظريات للإبداع الفني ترجع الإبداع إلى (إلهام) إلا أنها أهملت عنصر الأداء والتنفيذ محاولة للتقليل من دور العقل وذلك باعتمادها على اللحظات الفجائية والومضات الإبداعية التي تنتاب الفنانين والتي تأتي عادة على شكل إلهامات غيبية.

وترجع مدرسة التحليل النفسي الإبداع الفني إلى اللاشعور الشخصي عند (فرويد) بالتسامي، أو اللاشعور الجمعي عند (يونج) بالإسقاط.

وقد حاولت الحركة (السريالية) تتبع خطى (فرويد) في اللاشعور إلا أنهم أنتجوا فنوناً لاشعورية هم أنفسهم يشعرون بها وذلك باصطناعهم اللاوعي.

وعليه فقد أخذنا النظرية (العقلية) المقابلة لها التي تقول بأن الإبداع الفني هو نتاج عقل واع، وقد أسهمت هذه ـ النظرية من إنزال الفن من عليائه وأنزلت الفَنان من عش النسر إلى الواقع، إلا أنها أهملت العقل الباطن (اللاشعور) في أخذها للجانب الواعي

من العقل وذلك في إهمالها للحدس والوجدان والعاطفة.

وكان البحث في **المحور الثاني** عن العملية الإبداعية نفسها والتي تبدأ ثم تنتهي من خلال عمليات عقلية وقدرات إبداعية ثم في خطوات وأدوار ومراحل متتابعة.

ولذا كان لا بد من أخذ الإنسان بكل كيانه وقدراته الإبداعية ـ الكامنة فيه ـ فالإنسان مكون من جسم فسيولوجي وطاقة عقلية حيوية ونفس إنسانية فعالة، يكون ذلك من خلال التلقي والإبداع والإحساس بالتجربة الجمالية التي يعيشها (الفنان) في المساحة الإبداعية ويعيشها (المتلقي) من خلال المسافة الفكرية.

ولهذا خصصنا **المحور الثالث** للعقل الإنساني حيث أبرزنا ما للعقل الإنساني من قدرات وإمكانيات من خلال العملية الإبداعية، والإنسان هو الكائن الوحيد الذي له قدرة على الإبداع بما ـ يمتلكه من عقل مميز عن باقي الكائنات الأخرى وبما يمتلكه من قوة إبداعية (قابلة للإبداع الفني). وقد تأتي بعض الحيوانات ـ (النمل والنحل والعناكب) ببعض الأعمال البارعة إلا أنها ليست رائعة ودون درجة الإبداع، لأنها ناتجة من عقل غريزي غير متطور وليس من خلال عقل مبدع.

ولهذا افترضنا عقلاً ثالثاً أي ملكة ثالثة للعقل تقوم بالعمليات الإبداعية من إحساس وانفعال واستبصار واستبطان واستجابة واستذكار واستدعاء وتفاعل وتعاطف واستشغاف وإدراك واستدلال واستقراء واستنباط واستنتاج واستكشاف وسيطرة واستمتاع وإبداع وإعادة إبداع وتلقي من خلال إدراك حسي

موضوعي وعقلي ذاتي، وإدراك حدسي، وإدراك جمالي من خلال القدرات العقلية والملكات الإنسانية، حتى تتمازج تلك الإحساسات والإدراكات والمفاهيم في أشكال إبداعية، من خلال اكتساب القيم الجمالية داخل الأسر الجمالي والسيطرة على التجربة الجمالية على ما تقتضيه الضرورة الجمالية، وهذه الضرورة تفترض ضرورة عقلية، في بحثنا عن دور العقل في الإبداع الفني، وما نعنيه من **(عقل إبداعي)** اختص الله به الإنسان فافترق به عن باقي الكائنات ليبدع إبداعاته الرائعة.

الفصل الأول

نظرية الإلهام

ترجع نظرية الإلهام بالإبداع الفني إلى نوع من الإلهام الذي يأتي من قوة غيبية، وتعد من أقدم النظريات الخاصة بالإبداع الفني إذ نجد منها شذرات عند (هوميروس) و (هيراقليطس).

فقد استجدى (هوميروس) في بداية الإلياذة ربات الشعر أن ينعمن عليه بالإلهام، كما تحدث (هيراقليطس) عن نفسه قائلاً: (إني كالعرافات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي وإلهام وتردد أصداؤهن حقائق إلهية على مر العصور)[1].

إلا أن أفلاطون يعد المسؤول تاريخياً عن هذه النظرية وإليه تنسب، وهو أول من ذهب إلى القول بأن الإبداع الفني لا يخرج من كونه ثمرة لضرب من الإلهام.

وبهذا (نجد تراثاً قديماً يصور الخلق الفني على أنه عملية لا عقلية بل عملية نشوية يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه)[2].

---

(١) جان ماري جوير ـ مسائل فلسفة الفن المعاصر ـ ترجمة سامي الدروبي ـ نشر دار اليقظة العربية ـ بيروت ـ ص ١٢٨.

(٢) جيروم ستولنتيز ـ النقد الفني ـ دراسة جمالية فلسفية ترجمة فؤاد زكريا ـ=

إذ يرى اتباع هذه النظرية أن الإلهام هو أساس الإبداع الفني فقد ذهب أفلاطون أن مصدر الفن هو إلهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة والفنان رجل ملهم يستمد فنه من ربات الفنون.

وكان اليونان يرون أن للفنون ربات، وذلك آن الأسطورة اليونانية ذكرت أن لكبير الآلهة (زيوس) القابع على جبل أولمبد تسع بنات هن ربات الفنون وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون[1].

وبهذا تكون قد ارتبطت التأملات اليونانية في الفن والجمال بالأبحاث الميتافيزيقية التي رمز إليها بربات الفنون الأسطورية التي تتربع في عالم ما وراء الحس.

(فربات الفنون الأسطورية هن رموز تعبر عن فكرة الجمال.... وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، وتلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول)[2]

= الهيئة المصرية للكتاب ـ ص ١٣٤.

(١) انظر محاورة أيون لأفلاطون ترجمة محمد صقر خفاجة وسهير القلماوي، وكتاب فلسفة الجمال لأبو ريان ـ دار الجامعات المصرية ـ ص ١٣، وقد ذكره عبد المعطي في كتابه: مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٤٢، وفصله سليمان مظهر في كتابه: قصة الديانات ـ ص ١٣.

(٢) انظر علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ دار المعرفة الجامعية ـ ص ٤٣، وأبو ريان ـ فلسفة الجمال ـ دار الجامعات المصرية ص ١٥، =

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفني في جمهوريته في ربطه بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية نجد أنه كان يرمي إلى تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية.

« ففلسفة أفلاطون الجمالية تشير إلى انسجام بين السلوك والفن في خدمة المجتمع، ولا يعني طرده للفنانين والشعراء من جمهوريته عدم احترام للفن بل العكس من ذلك إذ كان موقفه ملتزماً بالتربية الأخلاقية والعسكرية للشباب، فقد كان يرمي لدرء خطر الانحلال الخلقي للشباب ـ وهذا يوضح لنا أهمية الفن للحياة الإنسانية ـ فقد كان الفن عنده الصعود من المحسوس إلى المعقول وكأنه الوسيلة لتطهير النفس، وهو الاتجاه الموضوعي المثالي ».

ومن ثم جاءت الأفلاطونية الحديثة فعملت على توطيد دعائم هذه النظرية حتى ساد الزعم بأن الفنان موجود غير عادي له ملكة إبداعية تكسب ما تلمسه طابع الإعجاز.

ويعزى إلى الرومانتيكية الفضل في بعث وإحياء وتغذية هذه النظرية في اهتمامهم بالعاطفة في جموحها وجيشانها وقد اعتمد الرومانتيكيون على الخيال حيث ابتعدوا عن الواقع، وقد أفاضوا في باب الأحلام، والحلم يتناسب تماماً مع نظرية الإلهام وكذلك مع الخيال وكل ما هو لا واقعي».

= ورواية عبد المنعم عباس ـ القيم الجمالية دراسات في الفن والجمال ـ دار المعرفة الجامعية ـ ص ٣٨٥.

(وبهذا قدم لنا الرومانتيكيون الفنان بصورة رجل ملهم يتمتع بعاطفة مشبوبة وحس مرهف وحدس لماح وقدرة هائلة على الابتكار)[1].

وهكذا ركز الرومانتيكيون على الخيال والأحلام في تفسيرهم للإبداع الفني حيث أهملوا دور العقل وكان اهتمامهم بالأحلام والخيالات، والأحلام عندهم بمثابة إيحاء للفنان وطريقة لمعرفة ما وراء الشعور وما وراء الطبيعة.

* هذا لا يعني استبعادنا للخيال والأحلام من تأملات الفنان، فالفنان يبني عالمه الفني مما يتخيله في أحلامه، والخيال والحلم هما عنصران أساسيان من عناصر العمل الفني ولكن ليسا هما منبع الإبداع الفني كما تدعيه نظرية الإلهام حيث تتلخص الفلسفة الفنية عند الرومانتيكيين بتصويرهم للفرد الذي يقف وحيداً في مواجهة العالم فنجد الأنا المفردة في مواجهة للأنا الهائلة ولهذا نجدهم يكثرون من الحديث عن التجوال بلا هدف والبحث عن الزهرة الزرقاء! وعن العزلة التي يتجنبها المرء ويتلمسها.

(وقد وجدت الرومانتيكية نفسها في مواجهة صريحة من تناقضات الحياة القائمة وهي بدلاً من أن تتفهم هذه التناقضات قد لازت بالهروب إلى داخل النفس إلى مكان هو بعينه ألا مكان)[2].

---

(١) زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ ص ١٤٥.

(٢) عز الدين إسماعيل ـ الفن والإنسان ـ دار العلم بيروت ـ ص ١١٥.

وبهذا أثرى الرومانتيكيون نظرية الإلهام بفكرتهم عن الاحمال وقد وضح ذلك من إنتاجهم الفني الذي نتج عن تلك الأفكار[1].

هكذا ركز الرومانتيكيون على الأحلام تعضيداً لفكرة نظرية الإلهام في الأحلام، ويعني ذلك أن الفن ينحصر في أنه حلم يقظة بحيث لا تتأتى للفنان أي ومضات إبداعية إلا في الأحلام.

ومع علمنا بأن الحلم قد يعطي للفنان بعض الإلهامات ليصيغها في اليقظة وليطوعها ويحولها إلى حقائق، فالمبدع هو الذي يمتلك ناصية تلك الأحلام وليست الأحلام هي التي تمتلكه وتوجهه.

ونورد هنا بعضاً من أقوال الفنانين حيث يقول (شاتوبريان) (إنني أستلقي على سريري وأغمض عيني تماماً ولا أقوم بأي مجهود بل أدع التأثيرات تتابع فوق شاشة عقلي دون أن أتدخل في مجراها. . . . . وهكذا أنظر إلى ذاتي فأرى الأشياء وهي تتكون في باطني أنه الحلم أو قل أنه اللاشعور)[2].

وهذا نيتشه يحدثنا عن الإلهام بقوله: (حينما يهبط عليك

---

(١) عن الرومانتيكية يمكن الرجوع إلى تاريخ الفن في القرن التاسع عشر الميلادي:

١ ـ عصر النهضة في أوروبا ـ حسن الباشا ـ دار النهضة العربية.

٢ ـ فنون الغرب ـ نعمت إسماعيل علام ـ دار المعارف بمصر.

٣ ـ محيط الفنون ـ الفن التشكيلي/ الموسيقى ـ عدة مؤلفين.

٤ ـ Janson, H.W. «History of Art» N.Y. 1963.

(٢) زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ ص ١٤٦ ـ ١٤٧.

الإلهام المفاجىء فهناك يخيل إليك إنك قد أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال لقوة عليا فائقة للطبيعة. . . . . وتنبثق الفكرة في الذهن كأنما هي البرق الخاطف ويحدث ذلك في استقلال تام عن الإرادة)[1].

ويقول فلكس كلاي: (إن لحظات الإبداع تبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل أو الشعور أو الإرادة)[2].

ويقول أيضاً: (إننا نطلق كلمة إلهام على لحظات الإبداع الفجائية وهي لحظات تنتابنا مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل أو الشعور بعيدة عن حكم الإرادة)[3].

تؤكد دراسات كثيرة على الفكرة الذاتية للفنانين، وأن معظم الفنانين يميلون عادة إلى القول بأن فنهم كان قبساً من إلهام إلهي أو ثمرة لوساوس شيطانية.

وكثير من الفنانين يقولون ما يؤكد الاعتقاد بأن الفنان لا يتحكم فيما يفعله عن وعي، ويعمل بلا إرادة في الخلق ومن ثم ينشغل من اللاوعي إلى الوعي، وهم في ذلك مدفعون بقوى ليس في مقدورهم التحكم فيها وإن قدرتهم الخلاقة لا تخضع لإرادتهم بل هي التي ـ تسيطر عليهم.

---

(١) سبق ذكره.
(٢) علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٥١ ـ ٥٢.
(٣) سبق ذكره.

وفي هذا المعنى يورد (حروم ستولتيتز) قول (نيتشه): (إن الفنان ليس إلا تجسيداً لقوى عليا وهو بذلك ناطق باسمها ووسيطاً لها، فالمرء يسمع ولا يبحث ويأخذ ولا يسأل من يعطي، والفكرة تومض كالبرق وتبدو كأنها لا مفر منها)[١].

وبوسعنا الإتيان بكثير من الاقتباسات لأقوال بعض الفنانين نأخذ منها قول الشاعر جيته الذي يقول: (لقد صنعتني الأغنيات ولم أكن أنا الذي صنعتها)[٢]، وقول الروائي ثاكري: (يبدو أن قوة خفية كانت تحركني)[٣].

وتجمع الدراسات على أن الإبداع الفني وفقاً لنظرية الإلهام يحدث فجأة دون تدخل من عقل أو إرادة، فالفنان يشرق عليه الإلهام في ومضة وهذه الوضمة لا تكترث بفكرة أو إرادة)[٤]

بعد إيضاح مجمل نظرية الإلهام من خلال أقوال بعض الفنانين والقائلين بهذه النظرية نجد أنها تحاول أن تلغي دور العقل في الإبداع الفني أو التقليل من أهميته ودوره الفعال في العملية الإبداعية وهذا يؤدي إلى إلغاء الابتكار لدى الفنانين وسحب صفة الإبداعية منهم بإرجاع الإبداع إلى شيء خارج عن الفنان وعن إرادته، وأن الإبداع الفني منبعه الإلهام المفاجىء من تلك

---

(١) جيروم ستولنتز ـ النقد الفني ـ ترجمة فؤاد زكريا ـ ص ١٣٢.

(٢) نفس المرجع السابق مقتبس من كتاب تشاندلز (Chadler) ص ١٩٤.

(٣) نفس المرجع السابق مقتبس من كتاب هاردينج (Harding) ص ١٤.

(٤) علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٥١، مقتبس من كتاب الفن والجمال لماكس أسكون ـ ص ٦٧.

الومضات الإبداعية المفاجئة.

وإننا لا ننكر وجود هذه الإلهامات ولكن هذه الإلهامات لا تأتي إلا لمن له قدرة على تلقي تلك الإلهامات وتحويلها إلى إبداعات.

فالإلهام يفترض مقدماً فيضاً من المواد المتوافرة وتجربة متراكمة ومعارف واعية للمستويات الإدراكية للعمليات التعبيرية والإحساسات الجمالية للعمليات الإبداعية للفنان والمتلقي، وذلك عند الاستغراق في الإلهامات التي تشرق من خلال التأملات الواعية التي تسبق تلك الإلهامات. إذ يكون الفنان في حالة وحي وإلهام دائم مما اكتسبه من معارف ومعاني فتتخارج تلك المعاني في أشكال إبداعية من خلال إبداع وإعادة وتلقي لتلك الإبداعات.

وبعد توضيح نظرية الإلهام وما قيل عنها وبيان النقاط التي ترتكز عليها نجد أنها اهتمت فقط بمنشأ العمل الفني وأهملت عملية التنفيذ وهي قوام العملية الإبداعية، فمنشأ العمل الفني شيء والعمل الفني شيء آخر حيث يتخذ العمل الفني شكلاً جديداً بعد منشئه.

وبعد، فسوف نناقش النقاط التي ارتكز عليها أصحاب هذه النظرية وهي تتلخص في اللحظات الفجائية التي تنتاب الفنانين والومضات الإبداعية التي يتلقونها عبر اليقظة والمنام والأحلام والخيالات وتلك السهولة الإبداعية التي لدى بعض الفنانين وذلك لتأكيد قولهم بالإلهام.

وقبل إيراد تقيمنا لهذه النظرية يجب التوقف عند أهم نقاطها إذ

يجدر بنا إيراد أقوال بعض المعارضين لهذه النظرية وذلك في تأكيدهم بأن الفن (واع بهدفه) وأن النشاط الفني هو المعالجة البارعة الواعية لوسيط من أجل تحقيق هدف حتى ولو كان هدفاً جمالياً

وفي هذا المجال يقول ستولنيتز: (إن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية على عالم الحوار والحركات الذي ينبغي على الإنسان أن يستوطنه)[1]

كما يقول فاليري: (كل عمل فني مسألة رياضية لا بد من حلها)[2].

(الوحي لا يقدم للفنان إلا المواد الأولية للعمل الفني، ولكي يتحكم في هذه ويقدرها لا بد من روح نقد تقوم بعملية التقدير.... وأن الوحي ينقل إليك موجته الجارفة كل ما هو طيب ورديء في آن واحد فكيف يتم إذن اختيار الأصلح وإن لم تمارس هذه القوة النافذة التي تسمى الذوق)[3].

ويقول الشاعر (جوسوفيل): (إنني لا أنتظر لأكتب فأنا أقابله بعد أن أكون قد قطعت أكثر من نصف الطريق)[4].

---

(١) جيروم ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ترجمة فؤاد زكريا ـ ص ١٣١.

(٢) جان برتليمي ـ بحث في علم الجمال وترجمة عبد العزيز ـ دار النهضة القاهرة ـ ص ١٢٥.

(٣) نفس المرجع السابق ـ ص ١٢٦ ـ وص ١٢٨.

(٤) نفس المرجع السابق ـ ص ١٢٦ ـ وص ١٢٨.

نفهم من هذه الأقوال أن الوحي يقدم للفنان أشياء مبهمة وقد تكون مرتجلة فينتقي الفنان ما يصلح أن يكون فناً، إذ يستخرج من هذه الارتجالات أشياء إبداعية، لأن الفن هو العدسة المكبرة والمقربة والكاشفة لحقائق الأشياء. وهذه العمليات من أخص خصائص الفنان.

(وهكذا نرى أن الإلهام ليس قوة عشوائية مستقلة تماماً وإن كان قد يبدو كذلك للفنان وإنما هو يتوقف على النشاط الواعي الخاضع لسيطرة الفنان)[1].

(وأن العمل بالنسبة للفنان عقلية بالغة الوعي يظهر الفن من خلالها أشبه بواقع خاضع لسيطرته وليس بحالة نشوية ملهمة إطلاقاً)[2].

(وهناك تقدير خاطىء يقول بأن الوحي يظهر أولاً وأن العمل يأتي بعد ذلك ليفيد منه ولكن الواقع أننا في أغلب الأحيان نرى عكس ذلك، فليس الوحي هو الذي يسبق العمل، بل العمل هو الذي يبعث ويثير الوحي)[3].

(إن الفنان لا يخلق الحدث الطارىء، بل هو يلاحظ ليستوحي منه، ولعلك هذا الوحي الوحيد له)[4].

---

(١) ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ص ١٣٩.

(٢) ارنست فشر ـ ضرورة الفن ـ ترجمة ميشال سليمان ـ ص ١٠.

(٣) نفس المرجع السابق ـ ص ١٦٧.

(٤) النقد الفني ـ ص ١٣٩.

أما أقوال الفنانين عن أنفسهم وعن فنهم فلنا رأي في ذلك وعليه يجب علينا إيراد بعض الاعتراضات على شهادات الفنانين.

يقول ستولنيتز: (إن الأستاذ جوتشولك (Gotsholk) يحذرنا من الوقوع في الخطأ نتيجة لشهادة الفنانين عندما يقول: «إن وصف الخلق بأنه تلقائية بحتة إنما مبالغة رومانتيكية»)[1]

ويقول أيضاً: (أولاً كون الفنان يشعر بأنه مجذوب ليس في ذاته دليلاً على أن نشاطه ليس بارعاً وواعياً، فالصانع شديد البراعة الذي يندمج ويستغرق تماماً في عمله كثيراً ما يحس بهذا الشعور ولو مضى عمله في طريقه بلا جهد، ولم يصادف عقبات فقد يشعر فعلاً بأنه لا يستخدم قدراته الخاصة بل يشعر بأن العمل يصنع ذاته، ولكن هذا الشعور لن يتملكه في الواقع إلا لأن مهارته قد بلغت من النمو حداً يستطيع معه أن يسير في طريقه بلا صعوبة.

وثانياً: فحتى لو كان الإلهام يستغرق طابعاً لا شخصياً فإن الخلق يظل مع ذلك واعياً، فليس صحيحاً أن عقل الفنان يفارقه وذلك لأن عليه أن يتأمل عمله بإمعان ويصدر حكماً على أعظم جانب من الأهمية، فهو في هذه الناحية العظيمة الأهمية يمارس من السيطرة بقدر ما يمارس زميله الأكثر تأنياً الذي لا يشعر بأنه مجذوب بل يتعين عليه أن ينجز العمل بجهد شاق متدرج)[2].

ويردف قائلاً: «وواقع الأمر أن الإلهام نادراً ما يكون هو القصة

---

(١) النقد الفني من كتاب (ريبو) دراسات في الخيال الأخلاق ـ ص ٦٦.

(٢) ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ص ٣٧ ـ ١٣٨.

الكاملة للخلق الفني بل أن ريبو (Ribot) وهو من أعمق دارسي القدرة الإبداعية يذهب إلى القول: (أن الإلهام لا يقدم أبداً عملاً منتهياً»)[١].

نستخلص من ذلك أن الإلهام موجود ولكنه بقدر، وهو شعور يأتي للفنان المتمرس فيقوم بأداء عمله الفني بسهولة ومهارة وهو ما نطلق عليه (بالسهولة الإبداعية)[٢].

من خلال هذه الأقوال الواردة يتضح لنا أن الفنان واع بهدفه حتى ولو كان الهدف جمالياً ـ وأن الفن عمل بارع واع، وأن الإلهام المفاجىء أو اللحظات الفجائية التي تنتاب الفنانين ـ وهي موجودة ـ لكنها قصيرة ولفترة معينة (فجائية ـ ومضية) وليس بدائمة. وحتى هذه الإلهامات أو اللحظات الفجائية ناتجة عن تفكير وتأمل قبلي يستتبعه إدراك عقلي بعدي؛ وما اللحظات الفجائية أو الومضات الإبداعية إلا ثمرة لعمليات مضنية تنتج باستدعاء المعاني والصور التي اختزنها الفنان في عقله كرصيد فني مختزن؛

أما أقوال الفنانين عن أنفسهم وعن إنتاجهم الفني فلن نأخذها كلها قضية صادقة ـ وقد يصدق بعضهم ـ لأنهم يرون أن العملية الإبداعية هي عملية عادية، وقد لا يشعرون بالجهد الذهني الذي ـ يقوم به العقل لما تشبع به من قدرة إبداعية وإدراك جمالي استحوذهم.

---

(١) نفس المرجع السابق ـ ص ١٣٨.
المقتبس من كتاب (ريبو) دراسات في الخيال الخلاق ـ ص ٥٨.
(٢) سنوضح السهولة الإبداعية في هذا الفصل.

إلا أن بعضهم يتعمد ذلك، وذلك في محاولاتهم لتأكيد أن الفنان موجود أصيل ليس من هذا العالم وأن سر أصالته تكمن في أن فنه غير متأثر بفنان آخر وغير ناتج عن مجتمع أو تاريخ وغير تابع لقوانين مرتبطة بالمكان والزمان وعلى أنها حقيقة فريدة تستعصي على كل مفكر سبر أغواره وذلك لإعطاء فنه قدسية خاصة وأسرار لا يستطيع اقتحامه أي إنسان آخر. مع تأكيدنا أن هناك بحور لا يستطيع أي إنسان آخر خوضها ولا يستطيع فهمها إلا الفنان نفسه، وهناك ومضات إبداعية لا يراها إلا الفنان المبدع ولكن ليس في كل الأحوال[1].

ولهذا نرى أن أنصار هذه النظرية يستدلون بأقوال الفنانين لتأكيد نظريتهم وما قدموه بشأن الإلهام والملهمين.

وبعد، فسوف نأخذ مفردات نظرية الإلهام والمرتكزات التي تقوم عليها هذه النظرية، وذلك عند تفسيرهم للأحلام والخيالات والوحي ـ والومضات الفجائية والسهولة الإبداعية التي تنتاب الفنانين والتي تأكد قول القائلين بهذه النظرية.

الخيالات والأحلام:

ا إن كانت الأحلام غير إرادية فهي منبثقة من رصيد واع ـ وإرادي فمما لا شك فيه أن الأحلام هي استمرار أو عكس لأمور اليقظة أو لأمور الوعي.

ويمكن تصنيف الأحلام إلى أنواع متعددة: فهناك أحلام مكونة

---

(١) هذا ما أراه فأنا فنان (تشكيلي) أحاول ممارسة العملية الإبداعية.

من لحظات غير متتابعة لا تعبأ بترتيب زمني أو مكاني بما لديها من شطحات لا يمكن أن تقود إلى عمل فني ـ وقد استخدم السرياليون الأحلام ـ في فنهم ـ كما وأن هناك أحلام منسقة ومتتابعة وخالية من الشطحات، كما وأن هناك رؤى صادقة وهي خاصة بالأنبياء صلوات الله عليهم إلا أن الأحلام لا يمكن أن تكون المنبع الصافي للإبداع.

كما وأن للخيالات بعض الموجهات الفنية والإرشادات الإبداعية التي تقود الفنان إلى أعماله الإبداعية إلا أن الخيالات والأحلام ليس هما المنبع الملهم للفنان.

ولكننا نجد أن الفنان نفسه يضطر في بعض الأحيان إلى النفاذ إلى تلك الخيالات والأحلام بدافع داخلي مسترشداً بنور العقل ليخلق من تلك الخيالات والأحلام فناً مبدعاً.

كما وإن كانت الأحلام نابعة من واقع حقيقي فكذلك الخيالات، فهي في الحقيقة صورة الواقع وتصورات لأشياء واقعية. فلا يمكن تخيل شيء غير موجود فالخيال تصور لأشياء مستوحاة من الواقع الملموس والمحسوس والمنظور والمسموع والمشموم والمتذوق.

فكيف يتخيل الإنسان شكل الملائكة أو شكل الشياطين وهو لم يرهم، بالطبع سيتخيل شكليهما قياساً بالشكل الإنساني الذي هو معروف لديه فمثلاً قد يتخيل المرء شكل الملاك على شكل إنسان جميل وشكل الشيطان على شكل إنسان قبيح وهما ليسا كذلك، فقد بنى المتخيل على شكل كان موجوداً وهو الشكل الإنساني

وهو المألوف لدى المتخيل، فالمتخيل هو تخيل لشيء أو شكل موجود، والتصور هو الإضافة لهذا المتخيل أو التعديل في الشكل الأساسي.

وحتى أن الوحي الفني ليس شيئاً خارجياً بل هو ناتج عن الفنان نفسه وذلك من خلال التحاور الذي يتم بين الفنان ونفسه وبينه وبين الأشياء الأخرى من خلال العمليات العقلية الداخلية حيث تنمو (الفكرة النابتة) والتي تنمو من خلال العمليات العقلية واكتشاف أشياء وأشكال جديدة واستخراج للكامن من الكائن.

الفكرة النابتة:

أما الفكرة النابتة فهي بذرة فكرية تتفتح في ذهن الفنان لتنمو من خلال العمليات العقلية بأنواعها، لتصبح عملاً فنياً حينما تصل إلى نضجها.

(وما هذه الصورة الحية لعملية الإبداع الفني إلا تلك الفكرة التي حدثنا عنها برجسون بقوله: (إنها حركة تمثيلية عقلية، ثم اتجاه الفكرة اتجاهاً معيناً، ثم مشروع دون نموذج يتبع، ثم بذرة ضئيلة لكنها مليئة بطاقات ضخمة)[1].

والفكرة النابتة كالبذرة النابتة التي تحوي الشجرة الضخمة

---

(١) قول (برجسون) مقتبس من كتاب ـ بحث في علم الجمال ـ لجان برتليمي ـ ص ١٤٠.

بأوراقها وسيقانها وثمارها، فكل متعلقات الشجرة كانت كامنة داخل تلك البذرة[1]

وهذه الفكرة النابتة هي موجودة في عقل الإنسان تنبت وتثمر عندما تواتيها أسباب النمو والنضج لتعطي ثمارها من خلال العمليات العقلية.

السهولة الإبداعية:

أما السهولة الإبداعية التي تميز بها بعض الفنانين المبدعين فهي ناتجة عن فنان مبدع متمرس، وتمرس في العمليات الإبداعية وجودها، وهذه العملية الإبداعية هي عسيرة إلا أنها تيسرت بالمران والخبرة والقدرة التعبيرية التي اكتسبها الفنان.

والفنان يمتلك كنزاً من الأفكار والمعاني والصور وتظهر هذه المعاني والصور من خلال ذلك الرصيد الفني المختمر ومن ثم تنساب هذه الأفكار بيسر وسهولة تمكن الفنان المبدع من عملية الإبداع.

وهذه السهولة الإبداعية تتطلب قدرة من الفنان ليمتلك نواصي الأشياء فينظمها كيفما يشاء ويستدعيها وقتما يشاء فيكون على الدوام فناناً موهوباً ذا قدرة إبداعية.

بعد توضيحنا لمرتكزات نظرية الإلهام ننتقل إلى أهم نقطة في

---

(١) وقد دلت التجارب الزراعية أن النباتات عند الإنبات لا تأخذ من جسم التربة شيئاً بل تسنفيد من عناصر التربة، وعملية الإنبات كامنة في البذرة ذاتها وكذلك الأفكار النابتة كالبذرة النابتة.

العمل الإبداعي وهو عنصر التنفيذ. فقد كان اهتمام أنصار هذه النظرية منصباً على منشأ العمل الفني متناسبين عنصر الأداء والتنفيذ لأن عنصر الأداء والتنفيذ يتطلب قدرة عقلية وخبرة جمالية ومقدرة أدائية للفنان ليقوم بهذا الأداء وينفذه ويخرجه للعيان.

ولهذا تجنب أصحاب هذه النظرية الخوض في العملية الإبداعية ذاتها لأنها تتطلب قدرات عقلية إذ لا يقتصر الإبداع الفني في مولده ومنشئِهِ فقط فهي عملية تحوي المنشأ حتى تخارجها في أشكال إبداعية.

إن إغفال عنصر الأداء والتنفيذ يعد عيباً رئيسياً من عيوب نظرية الإلهام، فهي في اهتمامها بالغيبيات والقوى الخفية والشياطين الملهمة أغفلت أهم عناصر العمل الإبداعي ألا وهو عنصر الأداء والتنفيذ، وبإغفالهم لهذا العنصر الهام من العمل الإبداعي ستبقى هذه الإلهامات أوهاماً حبيسة في النفوس.

فالإبداع الفني يتطلب قدرة على التحليل والتأليف والتركيب عند التنفيذ في معظم الأحيان، كما يتطلب مقدرة عقلية وقدرة إبداعية على الدوام. فلا يمكن أن يكون للعقل حضوره في مرحلة وغياب في مرحلة أخرى، فإن كان هناك ما يوجب أهمية للعقل في التنفيذ فإن ذلك يتطلب وجود أهمية ولو نسبية للعقل في منشأ العمل الفني ومعنى ـ ذلك أن منشأ العمل الفني يتطلب أيضاً مقدرة عقلية وليس إلهاماً صرفاً.

فالعمل الفني وهو قوام العملية الإبداعية يتطلب القدرة على التعامل مع الأشياء وامتلاك نواصيها وبحث طبيعتها، فليس الفن

تقليداً للأشياء حتى ولو قلد الفنان الطبيعة فهو لا يقلد ما تنتهجه الطبيعة بل يقلد طريقتها في الإنتاج ويعيد تشكيلها ويعدل فيها حتى يصل إلى مبتغاه ليستكمل العمل الإبداعي.

فالقدرة الإبداعية التي يمتلكها الفنان هي التي تؤهله لكي يكون فناناً مبدعاً.

(القدرة التي يمتلكها الفنان هي التي تجعله فناناً موهوباً)[(١)].

وخلاصة القول إن نظرية الإلهام هذه قد أهملت وأغفلت أهم مرحلة من مراحل العمل الإبداعي في عنصر التنفيذ والأداء.

وقد أهملت أيضاً الوسيط الفني الذي يبرز العمل الفني من خلاله وهو قوام العمل الإبداعي.

كما أن هذه النظرية أهملت أيضاً المتلقي وهو العنصر الثالث من ثالوث الفن والذي يتكون من فنان مبدع ومتلقى لهذا الإبداع بينهما وسيط فني فيه أظهر الفنان إبداعاته ومنه يتلقي المتلقي إحساساته الجمالية إلا أن غيابه لا ينفى عن العمل المبدع صفته.

كما رأينا محاولات أنصار هذه النظرية في إبراز أهمية الأحلام ـ والخيالات والأوهام كعنصر أساسي في العمل الإبداعي لإبراز ما للإلهامات من أهمية فركزوا على اللحظات الفجائية والومضات الإبداعية التي تظهر في لحظات وومضات لحظية.

وقد خرجت هذه النظرية من تحت عباءة أفلاطون ـ كما وضحنا في بداية هذا الفصل ـ وفيه قد استند أفلاطون على الأساطير

---

(١) جان برتليمي ـ بحث في علم الجمال ـ ص ١٦٩.

اليونانية التي تؤمن بالآلهة القابعة على جبل أولمب وبنات زيوس التسع وكاهنات باخوس.

ويردد المحدثون القائلون بنظرية الإلهام ما رددته الفلسفة اليونانية القديمة، في هذا نتساءل هل قبل المحدثون باتباع أصول هذه الأساطير وقبلوا بوجودها؟ أم أنهم يقولون بوجود إلهامات من مصادر غيبية لم يتمكنوا من تحديدها كما حددها اليونان من قبل فيبقى مصدر الإلهام عندهم غامضاً وغير محدد وأكثر إضراباً مما نجده عن أفلاطون والأساطير اليونانية القديمة.

وبهذا تكون هذه النظرية قد فشلت في كثير من جوانبها في تفسير الإبداع الفني، وقد فشلت أيضاً محاولتها لإلغاء دور العقل أو التقليل من دوره في الإبداع والابتكار. ومع العلم بأن العمل الفني ـ والإبداع الفني هو عمل بارع وواع ورائع يتم بمعالجة واعية من خلال نشاط إبداعي بعيداً عن الأنشطة الغريزية والانعكاسية والعشوائية.

وتريد هذه النظرية أن تؤكد أن الفنان مسلوب الإرادة ملغى العقل، ولكن الفنان على الضد من ذلك فهو إنسان لديه إلهاماته في نفس الوقت هو إنسان مفكر ذو إرادة وحرية وأصالة، يعمل ويتعامل مع الأشياء والكائنات بتعقل وتبصر وروية من خلال وعي إنساني متكامل.

الفصل الثاني

النظرية السيكلوجية

تحاول مدرسة التحليل النفسي من خلال النظرية السيكلوجية استخلاص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان. وقد انتشرت هذه النظرية في علم النفس ـ رغم قدمها ـ وأثرت على العملية الإبداعية.

وسيكون تقييمنا لهذه النظرية بعد عرض فكرة (فرويد) في الإبداع الفني وما تبعه من حركة فنية (كالسريالية) ثم نعرض فكرة (يونج) في الإبداع الفني.

وأصحاب هذه النظرية يرجعون الإبداع الفني إلى اللاشعور الشخصي عند (فرويد) بالتسامي وراجت السريالية كحركة فنية تتعقب خطاه، بينما نادى (يونج) باللاشعور الجمعي بالإسقاط.

أولاً: سيجموند فرويد ومدرسة التحليل النفسي:

يحاول فرويد ومدرسة التحليل النفسي إثبات أن الإبداع الفني عبارة عن تنفيس لرغبات جنسية معينة يرتد عن عقد مكبوته في اللاشعور

(تحاول مدرسة التحليل النفسي ـ وعلى رأسها فرويد ـ أن تستخلص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان

وتحاول أن تثبت لنا أن أعمال الفنان لا تخرج من كونها وسائل للتنفيس عن رغبات جنسية)[1].

ومعنى ذلك أن الفن مثله في ذلك كمثل المرض النفسي. فهو يرتد في نهاية الأمر إلى العقد المكبوتة في اللاشعور هذا ما ترده هذه النظرية كما سيتبين لنا ذلك

(والواقع أن فرويد حين يضع الفن على قدم المساواة مع بعض الظواهر النفسية الأخرى كالحلم والفكاهة والعصاب، فإنه يعني بذلك أن اللاشعور هو الأساس الذي يقوم عليه الإبداع الفني كما هو الحال بالنسبة للأحلام والنكات والأعراض العصابية)[2].

يربط أصحاب هذه النظرية بين المرض النفسي (العصاب) والإبداع الفني في أن لكليهما أصلاً عميقاً يرتد إلى الحالات العاطفية والخبرات الواقعية أو الخيالية للطفولة، وتبعاً لذلك فإن الإبداع الفني مظهر من مظاهر النقص أو الخطأ أو التعلل والتبرير أو العمي الإرادي .

(يمكن لنا أن نقول إن فرويد قد وجد في شخص (ليوناردو دافنشي)[3] خير مثال لتأكيد نظريته في الربط بين الفن والكبت

---

(١) زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ ص ١٧٤.
وفرويد: ليوناردو دافنشي (السلوك الشاذ) ـ ترجمة عبد المنعم الحفني ـ ص ٤٥.

(٢) زكريا إبراهيم ـ سيكلوجية الفكاهة والضحك ـ مكتبة مصر ـ ص ١٢٣.

(٣) وجد فرويد أن (ليوناردو دافنشي) خير مثال لتأكيد نظريته في الربط بين الفن والكبت والجنس إلا أننا نجد أن هذا الفنان نفسه خير مثال لتأكيد=

الجنسي، فقد ظهرت لديه بعض الاتجاهات الشاذة نحو الجنسية المثلية. . . . . وهذه الاتجاهات تجلت في أعماله الفنية، على صورة ابتسامة سحرية (الموناليزا) أو الخلط بين الذكورة والأنوثة (يوحنا المعمدان)[1].

وتبعاً لهذه النظرية ـ السيكلوجية ـ يكون الفن هو ذلك العالم الرمزي الذي يقتادنا مرة أخرى من الحلم والخيال ـ مثل نظرية الإلهام ـ ولكن هذه القيادة تؤدي بنا إلى ما يشبه إشباع لرغبات جنسية.

ولهذا يحول الفنان كل طاقاته الجنسية نحو إشباع تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفني، ومعبراً عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية ويفتح الفنان للآخرين ـ المتلقي ـ لإشباع ما لديهم من رغبات لا شعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذية لا شعورية وبذلك يجنى الفنان والمتلقي عن طريق الإبداع الفني ما لم يكن يستطيع أن يتجنبه من قبل إلا في الخيال.

(ويؤكد بودان (Beoudoin) في كتابه (التحليل النفسي للفن) بأن الفن انفجار لاشعوري تحدث في الحياة الشعورية، تلك الرغبات التي لم ينجح في كبتها)[2].

= قولنا بأن الإبداع الفني عمل بارع واع، إذ كان يبدع بعد بحث طويل متواصل، انظر الفصل الثالث.

(١) فرويد: ليوناردو ـ السلوك الجنسي الشاذ ـ ترجمة عبد المنعم الحفني ـ ص ٩٣.

(٢) زكريا إبراهيم مشكلة الفن ـ ص ١٧٧. =

(وبهـذا يكـون الفـن بمثـابـة بلـورة أو إسقـاط أو إعـلاء للاشعور . . . . . ولكن الإعلاء ليس في حد ذاته ظاهرة فنية إنما هو رد فعل تقوم به ذات تستخدم تلك العقد، أما إذا أريد للإعلاء أن يستحيل إلى إبداع فلا بد من قوة تتحول فيها العقد إلى رموز. . . . ولهذا يقال بأن لدى بعض الأفراد استعداد لتحويل ذلك الإعلاء إلى إبداع)[١].

ويفسر ذلك فرويد فيقول: (إن كانت توجد لدى ليوناردو دافنشي القدرة على توجيه جزء كبير من قواه الدافعة الجنسية نحو أنواع نشاطاته، بمعنى أنه تسامى بدافع الجنس إلى أهداف أخرى، وأصبح قادراً على إعلاء الجزء الأكبر من اللبيدو إلى الدافع وإلى البحث أو المعرفة)[٢].

وعند تحليل فرويد ليوناردو يقول فيه: (لقد منع ليوناردو من أن يرى ابتسامة أمه، فوقع طويلاً تحت تأثير حرمان نوع من الكف يمنعه من العودة الثانية إلى الرغبة في مثل هذا الحنان من شفاه النساء، ولكنه لما أصبح رساماً حاول أن يعيد خلق هذه الابتسامة بفرشاة)[٣]

= وفرويد ـ ليوناردو والسلوك الجنسي الشاذ ـ عبد المنعم الحفني ـ ص ١٠٠ ـ ١٣٠.

(١) سبق ذكره.

(٢) فرويد ـ ليوناردو السلوك الجنسي الشاذ ـ ترجمة عبد المنعم الحفني ـ ص ٦٦.

(٣) نفس المرجع السابق ـ ص ٦٩.

ويذكر زكريا إبراهيم في هذا الصدد فيقول: (يندفع الفنان تحت وطأة رغباته اللاشعورية إلى إنتاج ما يشبه تلك الرغبات. وتجيء الأعمال الفنية معبرة عن حياة الفنان اللاشعورية بما فيها من ذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة كعقدة أوديب أو حب المحارم)[1].

هذا إلى أن لدى الفنان ـ فيما روى فرويد ـ: قدرة سحرية هائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تجيء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيراً أميناً صادقاً. ونظراً لما يقترن لهذا الانعكاس الفني لحياة الفنان الخيالية من فيض هائل من المتع واللذات، فإن مظاهر الكبت الكامنة فيها تكاد تتعادل أو تختفي بالقياس إلى ما يجيء معها من إشباع، وهكذا يفتح الفنان السبيل أمام الآخرين لإشباع ما لديهم من رغبات لاشعورية أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذة لاشعورية وبذلك يجني عن طريق هذا التعبير الفني عن أحلام يقظته ما لم يكن ليستطيع أن يجنيه من قبل إلا في الخيال.

وعلى ذلك يكون الفن من خلال النظرية السيكلوجية عبارة عن تنفيس لذكريات مكبوتة تنحدر من عهد الطفولة تجلت في عقدة أوديب، وأعمال (فكتور هيجو) الرمزية، وأعمال (ليوناردو دافنشي) الفنية وفي ابتسامة الجيوكندة السحرية و (ديستوفسكي) والأخوة كرامازوف

---

(١) زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ ص ١٧٧.

على حسب هذه النظرية نستنتج بأن الفن كالحلم من حيث إنه يخضع لتأثير الميول الجنسية والرغبات المكبوتة فيوجد الفن توازناً نفسياً بالتطهير والإخراج.

ويكون العمل الفني إعلاء للاشعور ولكن هذا الإعلاء أو التسامي ليس في حد ذاته ظاهرة فنية بل هو رد فعل لعقدة مكبوتة.

أما إذا أريد للإعلاء أن يستحيل إلى إبداع فإنه لا بد من قوة جديدة تضاف لتتحول فيها العقد إلى رموز.

ونجد في تناولنا لتحليلات فرويد ليوناردو وعن دلالاته الشبقية والجنسية المثلية في تفسيراته للحلم الذي رآه ليوناردو بأن نسراً ضربه بذيله على فمه، فقد استدل فرويد على هذا الحلم بأنه ماثل بين ذيل النسر وعضو التذكيرا

نجد في هذا التفسير التعسف لتبرير نظريته، كما وأن النسر في الحلم يمثل أم ليوناردو بإرجاعه أن الأم تمثل في نقوش قدماء المصريين (اللغة الهيروغلوفية) بصورة نسر، ولكن من أين ليوناردو بهذا التفسير الذي عاش في القرن الخامس عشر الميلادي، وإن قراءة اللغة الهيروغلوفية قد كشفها (شامبليون) الذي عاش فيما بين (١٧٩١ ـ ١٨٣٢).

أما افتراض فرويد للنسر أو للطيران بمسائل جنسية فهو افتراض غير واقعي لعدم وجود أية صلة بينهما وبين الواقع الشبقي لدى ليوناردو.

فقد كان ليوناردو مهتماً بالطيران بدافع عملي وعلمي، وليس بدافع جنسي كما افترض فرويد. كما وأن مسألة الطيران كانت منتشرة في ذلك الوقت وبالذات في ايطاليا (فلورنسا) مهد النهضة الحضارية لعصر النهضة في أوروبا (١٤٠٠ ـ ١٦٠٠). إذ يجد المتتبع لرسومات فناني ذلك العصر رسومات لملائكة مجنحة وشياطين مجنحة.

ومن هنا نجد التعنت في تفسيرات فرويد لحلم النسر بما يتمشى مع نظريته ولهذا يمكن لنا أن نقول بأن بحث فرويد لم يكن بحثاً منهجياً بقدر ما كان نهجاً تبريرياً.

إن أعما ليوناردو الفنية وبحوثه العلمية والعملية لدليل على واقعية الفن وإبراز لدور العقل في الإبداع الفني، وليس دليلاً على أن اللاشعور العقلي هو منبع الإبداع كما يستدل به أصحاب النظرية السيكلوجية.

إذ ينفون بأن يكون للعقل أو الوعي إثبات في عملية الإبداع الفني ـ فكان اتجاههم نحو الحد من رقابة العقل الواعي وتدخله لكي يعطوا الفرصة الكاملة للعقل الباطني الذي هو عندهم أصل للإبداع الفني.

وقبل الانتقال إلى رأي (يونج) في الإبداع الفني والذي يرجع الإبداع الفني للاشعور الجمعي ـ يجدر بنا التحدث عن (السريالية) وهي الحركة الفنية التي نتجت عن مدرسة التحليل النفسي من خلال آراء فرويد في اللاشعور الشخصي،

الحركة السريالية:

ظهرت الحركة السريالية بوصفها دعوة في مجال الأدب بادىء ذي بدء ـ لكي تنادي بالتخلي عن الواقع الخارجي واستلهام ما يكمن في عالم اللاشعور وأن استاطيق اللاشعور التي نجدها عند السرياليين هي من آثار المذهب القائل بالتحليل النفسي، وهي نتيجة مباشرة للنظرية السيكلوجية في الفن.

وفي هذه النقطة يقول مصطفى سويف: (إن السرياليين يبدؤون من الجانب اللاشعوري للحياة النفسية. . . ويستلهمون طرائقهم من طرائق التحليل النفسي ويعتمدون على اللاشعور)[١].

ويقول عز الدين إسماعيل (وهكذا تعتمد السريالية على اللاشعور والعقل الباطن كما قالت به مدرسة فرويد متأثرة بمدرسة التحليل النفسي)[٢].

والسريالية مدرسة فنية تقوم بالتجديد في الشكل والمضمون في محاولتها للتخلي عن العالم الواقعي الخارجي لتغوص في العالم الباطني الذي يختفي فيه كل الرغبات المكبوتة وهو بحث في عالم اللاشعور.

هذا وقد جذبت الحركة السريالية مشاهير الفنانين التشكيليين أمثال: شاجال ـ بول كلي ـ ماكس إرنست ـ هتز آرب ـ جوان

---

(١) مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ـ دار المعارف بمصر ـ ص ٩.

(٢) عز الدين إسماعيل ـ الفن والإنسان ـ دار القلم بيروت ـ ص ١٨٣.

ميرو ـ سلفادور دالي، وقد أبدعوا أعمالاً هي ذاتها أكثر الأعمال تطرفاً في تخلصهم من مبادىء التقنية التصويرية دون استناد إلى أسلوب معين وارتكازهم على أساس نفسي لاشعوري، وقد أبدع سلفادور دالي في أسلوب البارانويا[1].

أصدر (أندريه بريتون) بيانه الخاص بالسريالية[2] عام ١٩٢٤ في دعوته إلى توجيه الأبحاث إلى اللاشعور لإيجاد توازن نفسي بين الشعور واللاشعور، لطغيان الشعور على اللاشعور، حيث بدت مظاهر الاختلال لهذا الطغيان فكانت السريالية من هذه الناحية فن العلاج النفسي.

حيث يقول: (قصارى جهدنا منصرف إلى إبراز الواقع الباطني والواقع الخارجي كعنصرين يمضيان نحو اتحاد. . . . وهذا الاتحاد النهائي هو الهدف الأخير للسريالية، وذلك أنه كما كان الواقع الباطني والواقع الخارجي في مجتمعنا الحاضر متناقضين فقد جعلنا همنا مواجهة هذين الواقعين كلاً بالآخر كلما حانت فرصة لذلك، ورفضنا سيطرة أحدهما على الآخر، ولكن ليس معنى ذلك أننا نعمل فيها في وقت واحد، فذلك من شأن أن يوهم

---

(١) البرانويا: هو إسقاط الوهم والخيال على الواقع وإظهار للتصورات الخاصة بالعقل.

(٢) فقرات هذا البيان مأخوذة من:

H. Read: Art and Society, P. 123.

ومصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ـ ص ٨.

وعلي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ١٤١.

بأنهما أقل انفصالاً وتباعداً مما هما في الحقيقة... إنما نحن نعمل في واحد تلو الآخر..... ذلك أننا نؤمن بامتزاجهما من ما فوق الواقع إن صح هذا التعبير..)[1].

(ولقد اتجه السرياليون إلى تحرير الإنسان من عبوديته وسيطرة العالم الخارجي ورأوا أن الدافع الدفين في أعماق الفنان هو الذي يحرك يده لكي ينتج معبراً عن رغباته وأحلامه وآماله وقد يظهر هذا التعبير في صور أساطير خيالية خرافية تكون في بعض الأحايين كالطلاسم التي تستعصى على المشاهد فهمها)[2].

ولقد حاولت السريالية إنامة الوعي، فكانوا يبيحون استخدام المخدرات للحد من رقابة العقل.

وقد تمثلت الأعمال السريالية التشكيلية في نوعين: فهي إما ذات أشكال واقعية ضمن موضوع غير واقعي وإما إنها ذات أشكال تجريدية غير واقعية بعيدة عن ضوابط العقل والمنطق، ومنسجمة فقط مع العقل الباطن واللاشعور وحتى اللاوعي.

ولهذا صارت لوحاتهم الفنية مليئة بالرموز والخيالات والتي يصعب للعقل الواعي إدراكه فالمشاهد الذي يتأمل هذه الأعمال

---

(١) فقرات هذا البيان مأخوذة من:

H. Read: Art and Society, P. 123.

ومصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ـ ص ٨.
وعلي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ١٤١.

(٢) أبو ريان ـ فلسفة الفن ونشأة الفنون ـ ص ١٧٦.

بعقله الواعي يتحتم عليه لكي يدرك هذه الرموز أن يكون في حالة غيبوية شعورية كتلك التي كان عليها الفنان أثناء إبداعه للعمل الفني.

وبهذا تفقد السريالية عنصراً أساسياً في العمل الإبداعي وهو عنصر التلقي. إذ يتحتم على المتلقي أن يكون في حالة الفنان اللاشعورية أو اللاواعية ليفهم ويدرك تلك الأعمال، وهي حالة غير منطقية ولا معقولة.

وتخرج السريالية عن الواقع الإبداعي ـ لأن عالم الأحلام ليس له حدود زمانية ولا مكانية ولا يخضع لأي منطق، فهو مجال رحب للتعبير الفني بلا حدود حيث يسقط فيه الفنان كل انفعالاته بلا انضباط وبهذا يكون قد خرج عن كونه فناً منسقاً متسقاً أي خارج دائرة التصميم الفني، وليس هذا خروجاً عن الواقع المعاشر فقط بل هو خروج أيضاً عن الواقع الفني ذاته.

٢ وقد اهتمت السريالية بالفنان المبدع فقط ولم تلق بالاً بالمتلقي فالفنان يعبر عن واقعه الداخلي، ويمكن إطلاق أنه فن شخصي يصلح لعلاج نفساني عن نفسية الفنان.

وفي هذا المجال يقول عز الدين إسماعيل: (إن مهمة الفنان في نظر السرياليين هي التعبير عن الواقع الداخلي وعن الخبرات الوجدانية.. فهم يطالبون تعبيراً مباشراً عن هذه التجارب بأنغامها الحادة وألوانها الصارخة ولا معقوليتها..... وبذلك يدعون الفنان للتخلي عن الواقع الخارجي نهائياً ويدفعون به إلى الانطواء

والحياة في الواقع الباطني)[1].

ومن رواد هذه المدرسة الفنان التشكيلي (شاجال) الذي عبر في أعمال عن براءة الطفولة، وبعث (دي كريكو) من جديد روعة الأسطورة، وقد وصل (سلفادور دالي) بالسريالية إلى حد كبير من التغرب.

ولهذا ظهرت أشعار تبدو في تركيبها ورموزها أنها تحكي حلماً، وكتبت الروايات التي تحاول أن تصور ما يموج في اللاشعور.

وهكذا ظهرت الأعمال الفنية في شكل كابوس مزعج أو حلم ممتع. وأصبح الفن السريالي تعبيراً عن العقل الباطن كما لو كانت أجزاء من حلم.

ومهما يكن في شيء فإن السريالية فيما يبدو أساءت فهم المقاصد التي جعلت فرويد يعطي للعقل الباطن كل أهمية في الإبداع الفني. فالواقع أن فرويد كان يشعر بالتعاسة في عالم أخفق العقل والمنطق فيه عن تجنبه ويلات الحرب وعن قيادته إلى بر السلام. ومن ثم فقد إيمانه بالعقل في قدرته الوصول إلى الحقيقة، وراح يبحث عن البديل ووجد البديل وكان هذا البديل في العقل الباطني.

وفي هذا المعنى يقول فرويد: (أن العقل الباطني يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العليا في حين يعمل العقل الواعي بذهن

---

(١) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان ـ دار القلم بيروت ـ ص ١٨٥.

تقليدي غبي، بدليل أن العقل عجز عن تفادي الكوارث والحروب)[1].

أما محاولة السرياليين في الحد من رقابة العقل فقد اصطنعوا اللاوعي باستخدام المخدرات، فهم بذلك لا ينتجون فنهم من اللاشعور الذي أراده فرويد، بل هم يصطنعون فنوناً لاشعورية هم أنفسهم يشعرون بها، بالأصح أنهم يجيدون تقليد عالم اللاشعور ولا يمارسونه وذلك بتكلفهم اللاشعور المصطنع.

يبدو لي أنهم لا يستطيعون اصطناع اللاشعور بل يمكنهم اصطناع اللاوعي بواسطة وسائل مصطنعة ومحاولة لإيقاظ اللاشعور ولكنه ليس اللاشعور الذي يعنيه فرويد وهناك فرق بين إيقاظ اللاشعور باصطناع ـ اللاوعي وبين اللاشعور الباطني.

ويبدو أن فرويد نفسه كشف الخدعة التي لجأ إليها السرياليون، إذ يقال إنه صرح لسلفادور دالي حين زاره الأخير فقال فرويد له: إن ما أراه طريفاً في فنك ليس هو اللاشعور بل هو الشعور.

والمتأمل للوحات السريالية يرى ما رآه فرويد فإن كانت المواضيع السريالية ناتجة عن أحلام وعن اللاوعي فإن عملية الأداء الإبداعي فيها تتم بطريقة واعية وشعورية. ومهما ادعى الفنان أن فنه خارج أو كان نتاجاً للاوعي أو اللاشعور فهو في نفس الوقت يعي ويشعر بما يبدع، وقد فطن أنصار هذه الحركة إلى هذه النقطة فقالوا باتحاد الباطن مع الظاهر وقد أدى هذا

---

(١) فرويد: ليوناردو دافنشي ـ السلوك الجنسي الشاذ ـ ص ٦٠ ـ ٧٠.

الخلط القسري للظاهر والباطن إلى غرابة الفن السريالي وإلى هلامية في إنتاجهم الفني. فالفنان قد يستسلم لتيار الأحلام والخيالات، ولكنه يظل في الوقت ذاته مفكراً ومنظماً، وفناناً خلاقاً واعياً.

ومع ذلك تعتبر السريالية من الحركات الفنية الهامة في مسيرة الإبداع الفني. فقد انتشرت بين عامي ١٩٢٤ ـ ١٩٣٩ في معظم البلدان وما زالت إلى الآن رمزاً للجنوح بالفن إلى اللاشعور واللاوعي وبهذا أعطت السريالية مثلاً شاذاً عن الفن في العصر الحديث، ومع ذلك أعطت هذه الحركة الفنية مساحة أكبر للفن بأن يرتع فيه وهو عالم الخيال والأحلام واللاشعور واللاوعي، وربما كان منفذاً للخيال العلمي وتسجيل للشطحات الفكرية وذلك بتوسيع دائرة الفن. وبختام ما قلناه عن الحركة السريالية ننتقل إلى رأي (يونج) في اللاشعور الجمعي.

نظرية يونج (Jung) في اللاشعوري الجمعي:

أما يونج فيتفق مع فرويد بأن اللاشعور هو منبع الإبداع الفني، في حين أن معظم اللاشعور شخصي عند فرويد نراه يتألف من قسمين عند يونج: أحدهما شخصي والآخر جمعي، انتقل بالوراثة حاملاً آثار وخبرات الأسلاف.

هذا اللاشعور الجمعي هو مصدر الإبداع الفني إذ يقول يونج (بأن الفنان يمثل الإنسان الجمعي (Collective Man) الذي يحمل

لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية)[1].

(والواقع أن الفنان في نظرية يونج ليس مخلوقاً عادياً يبدع أعماله الفنية عن قصد وروية، بل هو مجرد أداة في يد قوة عليا لاشعوية هي اللاشعور الجمعي)[2].

(ويفسر يونج عملية الإبدع الفني بانسحاب اللبيدو من رموزه الاجتماعية إلى داخل الشخصية فتبرز في كوامن اللاشعور وهذه المكونات اللاشعورية يشهدها الأشخاص العاديون في الأحلام ويشهدها العباقرة في اليقظة)[3].

وتبعاً لذلك فإن على الفنان أن يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش فيه فيضحي برغباته لإشباع رغبات المجتمع، حيث يتعلق الفنان بالرمز الذي برز فيزيده بروزاً في إخراجه في أعمال فنية ليكون في وضوح الشعور للآخرين فلا يلبث أن يتعلق به الآخرين بدلاً من الرمز المنهار، وهذا يحدث عندما ينهار الرمز الذي يقدسه المجتمع فتظهر في مكونات اللاشعور الجمعي في أحلام الأفراد ـ فيقوم الفنان بإعادة التوازن النفسي لهذا المجتمع بأن يشبع حاجات المجتمع الروحية فيركز الفنان طاقته الإبداعية في ذلك الاتجاه المعين.

---

(١) Jung, Modern Man in Search of Soul, Kagan Paul, P. 194.

(٢) زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ ص ١٨٣.

(٣) مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ـ ص ٨٥.
وعلي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ١٤٥.

ويبدو أنه ما عناه يونج في قوله: (إن تمتع الفرد بموهبة خاصة إنما يعني إنفاقه للطاقة الحيوية بشكل زائد في اتجاه معين)[١].

ويرى يونج: (إن الفنان لا بد له من التراجع عن الحاضر - الذي لا يرضيه باحثاً عن اللاشعور الجمعي ما يدرأ الاختلال الشائع في روح العصر ليحصل على اتزان قد يكون جديداً من الناحية الشكلية لكنه قديم في مضمونه، ومن هنا كان إصلاح الحاضر لا يتم إلا بالرجوع إلى الماضي)[٢].

وهكذا يتحدث يونج عن الإسقاط باعتباره السبيل إلى الإبداع الفني، وذلك بتحويله للمشاهد الغريبة التي هي في أعماق اللاشعور الجمعي إلى موضوعات مشاهدة يشاهدها المتلقي.

معنى ذلك أن الفنان ليس بالشخص الحر الذي يتجه بإرادته نحو تحقيق بعض الغايات أو الأهداف الشخصية، إنما يدع الفن يحقق أغراضه من خلاله، لأنه يمثل الإنسان الجمعي الذي يحمل لاشعور البشرية ويشكل الحياة النفسية الإنسانية، ومعنى ذلك أن الفنان هو فقط حامل لتراث الأسلاف.

هذا لا ينفي أن الفنان هو مبدع وفنان، ولكن على حسب نظرية يونج يصبح الفنان أداة تنفيذية للمجتمع أي المجتمع هو الذي يبدع من خلال الفنان الذي ينفذ تلك الإبداعات، ومعنى ذلك أن الفنان آلة حاملة لتراث البشرية ووعاء لها ثم يخرج إبداعاته عندما

---

(١) Jung; Modern Man in Search of Soul, Kagan Paul, 1941, P. 181.

(٢) Ibid; P. 182.

يقتضي ذلك أو بالأصح على حسب إرادة المجتمع الذي يعيش فيه لإشباع رغبات ذلك المجتمع.

وهكذا نرى أن دراسة يونج للإبداع الفني قد اقتادته في نهاية الأمر إلى القول بضرب من المشاركة الحرفية التي تمثل مستوى خاصاً من الخبرة يصبح فيه الإنسان الذي يمثل المجتمع هو الذي يعيش وليس الفرد كعنصر جزئي، وهذا العنصر الجزئي الذي يبدع هو أداة في يد قوة خفية لاشعورية وهو اللاشعور الجمعي.

وليست خبرة الفنان في الحقيقة سوى مجرد عودة إلى رحم الحياة الذي يسع جميع الأفراد فيستشعر بالإيقاع الأصلي الذي يفرض نفسه على الوجود البشري ويصبح بمقدوره أن ينقل مشاعره وآلامه وآماله للجنس البشري.

وهكذا ينتهج يونج نفس منهج فرويد في الرجوع إلى اللاشعور باعتباره منبعاً للإبداع الفني، وما الفنان إلا وعاء يحمل تراث الأسلاف. فكان بحثه يدور حول منشأ العمل الفني كما لدى فرويد. ولم يهتم يونج عن كيفية حدوث هذه الإبداعات ولم يتحدث عن العملية الإبداعية ذاتها وعن كيفية تخارجها في أشكال إبداعية لأن ذلك يتطلب قدرة وروية وإرادة. فما دام الفنان مسلوب الإرادة في تلقيه للعمل الفني فهو سيكون كذلك عند أدائه لهذا العمل وهذا بالطبع لا يكون فالفنان مبدع أثناء أدائه الإبداعي أياً كان مصدر الإبداع ولهذا لم يتطرق يونج للعملية الإبداعية ذاتها.

نجد أن الإبداع الفني عند (فرويد ويونج) ناتج من اللاشعور

ولكنهما يختلفان في أن فرويد يرى أن هذا الشعور يعود إلى الفرد في حين أن يونج يراه أنه موروثاً ينحدر من الأسلاف ـ كما وضحنا من قبل ـ فاللاشعور سواء كان شخصياً أو جمعياً فهو ليس إلا علة أولى وفرضية ميتافيزيقية حدسية، على الرغم بأن الفن لا يستغني عن الحدس إلا أنه ليس هو المنبع الوحيد للفن.

كما أن يونج ركز على منشأ العمل الفني وأهمل العمل الفني الناشىء، فمنشأ (س) شيء و (س) ذاتها شيء آخر، فعندما تنشأ (س) تأخذ حياة مختلفة عن منشئها وتكون لها كيانها الخاص. فإن كان المنشأ لاشعوري فلا بد أن يتحول إلى شعوري وهذه النظرية ترى وتريد أن يكون العمل الفني لاشعوري حتى بعد منشئه بدليل الحركة السريالية من وجه نظر فرويد، وآلية الفنان التنفيذية على حسب ما يراه يونج فالفنان عنده أداة تنفيذية ومقدرة آلية على الأداء الفني واعتباره الإسقاط السبيل للإبداع.

ولم يهتم يونج بالعملية الإبداعية وعنصر الأداء الفني كما لم يهتم بالوسيط الفني الذي يقع عليه الفعل الإبداعي. وافتراضه بوجود عقل جمعي لا يفترض مهارات فردية (نحات ـ شاعر. . . .).

وكذا كانت النظرية السيكلوجية موجبة من جانب وسالبة من جوانب كثيرة ـ فهي موجبة في محاولتها أن تصل إلى أصل الإبداع الفني عن طريق البحث في داخل الإنسان لا عن طريق التمسك بالقوى الغيبية الملهمة والمفاهيم الأسطورية. وكانت سالبة في مسلكها الإيجابي هذا لتعمقها في أعماق النفس البشرية بإرجاعها

للإبداع الفني إلى اللاشعور سواء كان فردياً أو جمعياً بأن يكون العقل الباطن هو منبع الإبداع الفني سواء كان بالتسامي (فرويد) أو بالإسقاط (يونج).

وبهذا أغفلت النظرية ـ كما أبنا في هذا الفصل ـ لكثير من الجوانب والمرتكزات التي يرتكز عليها الإبداع الفني، وذلك في إغفالها لمسألة الأداء والتنفيذ.

ففكرة التسامي الفرويدية لا تبين لنا لماذا كان هذا الفنان فناناً لامتلاك البشر عامة اللاشعور والكبت، وكذلك فكرة الإسقاط اليونجية تتخذ نفس المسار فالإسقاط موجودة لعامة البشر أيضاً. فكانت النتيجة الحركة السريالية وقصورها في الخلط بين اللاشعور والشعور في استهدافها للتعبير اللاشعوري للفنان والذي ينتجه شعورياً لأن عنصر الوعي أو الشعور لا بد وأن يظهر في كثير من الحالات اللاشعورية في جانب الأداء والتنفيذ وذلك الجانب الهام الذي أهملته النظرية السيكلوجية عن عمد، وبإغفالها لهذا الجانب تمسكت بالجانب الذاتي للفنان وأهملت الجانب الموضوعي للعملية الإبداعية.

وإذا ما أخذنا مفردات هذه النظرية وأجبنا على هذا السؤال «لمذا يبدع الفنان؟» كانت الإجابة ـ من وجه نظر هذه النظرية ـ أنه يبدع نتيجة لضغط نفسي لاشعور شخصي أو جمعي. وإذا كان السؤال عن منبع هذا الإبداع كانت الإجابة نفس الإجابة الأولى بأن النبع الصافي للإبداع الفني هو اللاشعور أيضاً أو العقل الباطن لدى الإنسان. أما إن كان السؤال عن كيفية صدور هذه

الإبداعات؟ وكيف تحدث هذه الإبداعات وتحقيقها؟ فلا تجيب هذه النظرية على هذين السؤالين.

لأن الإبداع الفني عندها صادر عن عقل لاشعوري باطن. وهذا العقل اللاشعوري يشارك في الإبداع مع العقول الأخرى، ولكن ليس بمفرده إمكانية إحداث أي إبداع ولهذا أهملت هذه النظرية عنصر الأداء والتنفيذ في الإبداع وإعادة الإبداع، وبهذا تفشل أيضاً هذه النظرية في كثير من جوانبها في تفسيرها للإبداع الفني.

الفصل الثالث

النظرية العقلية

النظرية العقلية هي النظرية الثالثة والتي نحن بصددها، وهي في تصوري من أقوى النظريات التي حاولت تفسير الإبداع الفني، ولذا سيكون انطلاقنا من خلال هذه النظرية في تفسيرنا للإبداع الفني لإبراز دور العقل في العمل الإبداعي.

إذ ترى هذه النظرية بخلاف النظريتين السابقتين أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعي ووليدة الإرادة الإنسانية وأن العمل الإبداعي عمل بارع واع يتحقق من خلال إنسان امتلك زمام نفسه وإرادته، وتعمل هذه النظرية لإبراز دور العقل وأهميته للإبداع الفني.

ويؤكد إرنست فشر هذا المعنى بقوله: (نحن نعرف أن العمل الفني بالنسبة للفنان عملية عقلية واعية، وليس مجرد انفعال أو إلهام وهو عمل ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع)[1].

ويقول لالو: (الفن انضباط واتزان، ولا يحدث الإلهام

---

(١) ارنست فشر ـ ضرورة الفن ـ ترجمة ميشال سليمان ـ ص ١٠.

بأعجوبة فجائية، وإنما هو رأس مال يتجمع تدريجياً)[1].

ويقول لالند: (وتطلق العقلانية لدى الفلاسفة على ما يقولون بأن لكل ذهن نظاماً أو نسقاً من المبادىء الكلية الثابتة المنظمة لمعطيات التجربة الحسية)[2].

إن أصحاب النظرية العقلية يقررون أن كل إبداع فني إنما هو نتاج فكري، وأن أي عمل فني لا يمكن أن يرى النور إلا إذا مسته عصا العقل البشري وخضع لتأمل وروية وإرادة وتصميم.

وأضيف بأن الفنان في حاجة للخيال الإبداعي والأحلام حتى الإلهام ولكن من خلال وعي متبصر داخل دائرة العقل[3]

(وعلى الرغم من أن الفنانين كثيراً ما يسقطون من حسابهم عند الحديث عن إنتاجهم الفني كل تلك العمليات الشعورية والإرادية التي يقومون بها في العادة عندما يبدعون إلا أنه من المؤكد أننا لو استعرضنا حياة الغالبية العظمى فيهم لألفينا أنها عامرة بالبحث والدراسة والصنعة والتحصيل الطويل والتفكير الشاق)[4].

وهذا ما يؤكده تاريخ الفن[5] بأن الفن ناتج عن عمليات

---

(١) علي عبد المعطي: مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٥٨.

(٢) أندريه لالند ـ العقل والمعايير ـ ترجمة نظمي لوقا ـ ص ٦.

(٣) شرح هذه الفقرة في الباب الثاني (العملية الإبداعية).

(٤) زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ ص ١٧٤.

(٥) ارجع لمراجع تاريخ الفن:

١ ـ محيط الفنون (١) ـ (٢) التشكيل الموسيقي ـ عدة مؤلفين دار المعارف بمصر. =

شعورية وخاضع لتأمل وتدبر وتفكير من بحث شاق عن الجمال.

ونذكر من أنصار النظرية العقلية[1]: ليوناردو دافنشي[2] فنان عصر النهضة في عهدها الذهبي وكانط[3] الذي أرجع الفن نوعاً من اللعب العقلي الحر، وهيجل[4] الذي أخضع الفن للفكرة المطلقة، وشوبنهور[5] الذي ربط بين الإبداع الفني وبين الفكرة والإرادة، وجوير[6] الذي تجاوز الإحساس إلى العقل، وبوزانكيت[7] الذي أرجع العملية الإبداعية إلى تأمل وخيال عقلي، وكاترين باتريك[8] التي ذهبت إلى أن الإبداع يرجع إلى

= ٢ ـ هربرت ريد ـ الفن اليوم ـ ترجمه محمد فتحي وجرجس عبده.

٣ ـ Janson; H W History of Art, N.Y. 1963.

(١) سوف يأتي شرح نظريتهم في هذه النظرية لاحقاً بهذا الفصل.

(٢) انظر سدني فنكلشتين ـ الواقعية في الفن ـ ص ٩٦ ـ ٩٧.

(٣) انظر جورج سانتيانا ـ الإحساس بالجمال ـ ت. محمد مصطفى بدوي ـ ص ٤٢.

(٤) أونسيا نيكوف ـ الجمال عند هيجل ـ في كتاب الجمال في تفسيره الماركسي ـ ص ٤٨.

(٥) سعيد محمد توفيق ـ ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهور ـ ص ٢٨٤ ـ ٣٠٣.

(٦) جان ماري جوير ـ مسائل فلسفة الفن المعاصر ت سامي الدروبي ـ ص ١٥١.

(٧) Bosanquet; Three Lecture on Aesthetic; P. 7.

(٨) علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٧٥.

الفكر، وجيلفورد[1] الذي قرر أن الإبداع إنما يقوم على الفكر المبدع.

ولنتوقف قليلاً مع آراء هؤلاء وما يرونه بصدد هذه النظرية ودفاعهم عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

ليوناردو دافنشي Leonardo da Vinci :

هو الفنان الموسوعي وثالث ثلاثة من عظماء عصر النهضة في أوروبا وفي عصرها الذهبي: حيث كان يمثل النحات (ميكل أنجلو) إرادة ذلك العصر، ومثل المصور (روفائيل) أسلوب ذلك العصر،٦فقد كان (ليوناردو دافنشي) روح ذلك العصر في التقصي والدراسة المتأنية للمواضيع الفنية، والبحث المنهجي الشمولي لكل متعلقات الإبداع الفني

ويقول عنهم فنكلشتين: (يعد ليوناردو أنموذجاً لأناس عصر النهضة الذي يصفهم أنجلز بأنهم عمالقة في قوة التفكير والعاطفة والطبع والشمولية والمعرفة)[2].

ويقول أيضاً: (كان ليوناردو رساماً ونحاتاً ومهندساً ميكانيكياً وعالماً فيزيائياً، وعالماً بيولوجياً ورياضياً وموسيقياً وفيلسوفاً)[3].

وكتب ماك كردي عن ليوناردو بقوله: (تعد حياته الشاملة سجلاً للتجوال وبحثاً دائماً عن فرصة لتنفيذ بعض المشروعات

---

(١) مصطفى سويف ـ الأسس النفسية للإبداع الفني ـ ص ٣٧.
(٢) سدني فنكلشتين ـ الواقعية في الفن ـ ترجمة مجاهد ـ ص ٩٦.
(٣) سبق ذكره.

التي كان يبنيها الطمع في ذهنه)[1].

وهكذا كان يعطي ليوناردو الأولية في عمله الإبداعي للعقل والتفكير حيث لا يحدث الإبداع فجأة بل نتيجة لدراسة شاملة وتفكير مضني طويل فالعقل عنده أساس الإبداع، والبحث هو طريق الإبداع والفكر منبعه.

وأغلب أعماله الفنية تشهد بذلك فهي عبارة عن مشاريع يتقصى فيها عن جزئياتها فقد رسم لوحة (ليدا والبجع والتوأم) ومن خلال دراسة شاملة لكل متعلقات اللوحة. فقد درس الطيور والطيران ليرسم البجع، ودرس الرحم وأطوار الجنين ليرسم التوأم ودرس أمواج البحر ونسمات الرياح ليرسم تموجات شعر ليدا. وهكذا قام ليوناردو بدراسات واقعية وأبحاث مستفيضة لكل متعلقات تلك اللوحة ليضع نتيجة أبحاثه عليها، ولذا لقب بروح ذلك العصر في البحث والعمل الدؤوب الشامل لكل جزئيات ـ الإبداع الفني.

فكان ليوناردو ينساق في تجاربه وتخيلاته العلمية متنقلاً من بحث إلى آخر، ومن موضوع لموضوع ليكتشف الجديد والمثير، وهنا تنكشف له الأشياء ليمضي من خلالها إلى كشف جديد. فقد كان ينفق الشهور والأيام بل السنين في دوامة من التفكير المتصل المتداخل المتولد ليرسم بفرشاه بضع ساعات[2].

---

(١) Mc. Curdy; The Mentality of Leonardo da Vinci; P. 331.

(٢) انظر للمراجع التالية لتتبع حياة ليوناردو الفنية والعلمية:

١ ـ عبقرية ليوناردو دافنشي في الهندسة ـ جلال شوقي ـ مكتبة =

كـــانـــط:

(أما الفيلسوف كانط الألماني فقد أرجع الإبداع الفني إلى قوانين وشروط أولية سابقة على التجربة، ولكنها ليست مشتقة من عالم مثالي يجاوز التجربة الإنسانية، بل مشتقة من قوانا الإدراكية للعقل)[1].

(والواقع أن كانط قد استخدم كلمة استاطيقا ليدل بها على نظريته في الزمان والمكان بوصفهما صورتي للإدراك بأسره)[2].

أي لكي يدل بها على المبادىء أو الصورة القبلية للحساسية الصورية وتستطيع أن تستبدل به الزمان والمكان.

وبديهي أن ما هو قبلي يحدد بالاستدلال العقلي المجرد، وبهذا يجعل كانط للعقل دوراً أولياً في الشعور الاستاطيقي، وأن اللذة الاستاطيقية العليا هي لذة عقلية تقوم على عمل العقل ونشاطه وليس مجرد تأثير عادي.

ويذهب كانط إلى أن الفنان الذي يطرح أفكاراً جديدة لا يحاكي الطبيعة إنما ينبع من إبداعه الفني عن فكره، وينتج عن ذلك أن

= الأنجلو.

٢ ـ ليوناردو دافنشي ـ دراسة في السلوك الجنسي الشاذ ـ فرويد ـ ت. عبد المنعم.

٣ ـ ليوناردو دافنشي ـ أحمد أحمد يوسف ـ دار المعرفة مصر.

(١) أبو ريان ـ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ـ ص ١١٠.

(٢) جورج سانتيانا ـ الإحساس بالجمال ـ ت. محمد مصطفى بدوي ـ ص ٤٢ ـ مكتبة الأنجلو المصرية.

الإبداع الفني عند كانط يرجع إلى الفكرة والعقل بقوانينه وشروطه الأولية.

هيجل Hegel:

والفن عند هيجل أيضاً نتاج الفكر شأنه في ذلك شأن المنطق والطبيعة وفلسفة الروح، وليس ثمة إبداع فني بدون تفكير بل ليس ثمة أي معرفة دون فكر وعقل ولكي تفهم هذا علينا أن نعلم أن النسق الهيجلي يتضمن ثلاثة محاور: (أولاً المنطق وثانياً فلسفة الطبيعة، وثالثاً فلسفة الروح)[١].

(ويشير المنطق إلى الفكرة في ذاتها، وتشير فلسفة الطبيعة إلى الفكرة لذاتها، وتشير فلسفة الروح إلى الفكرة في ذاتها ولذاتها)[٢].

ويربط هيجل بين أصالة العمل الفني وبين المعقولية استمراراً لاتجاهه العقلي.

حيث يقول هيجل: (تكمن أصالة الكاتب الحقيقية وكذلك أصالة المؤلف الفني في أن الكاتب والمؤلف والفنان بوجه عام ينبضون بمعقولية المضمون الحقيقي في ذاته)[٣].

---

(١) Wallace; The Logic of Hegel, P. 11.

(٢) Wrigh, W. A History of Modern Philosophy, P. 326.

(٣) أونيسا نيكوف ـ الجمال عند هيجل ـ مقال في الجمال في تفسيره الماركسي ـ ت. يوسف العلاف ـ ص ٥٦.

شوبنهور Schopenhaur :

يذهب شوبنهور إلى أن العمل الفني لا بد وأن يكون مسبوقا بالفكرة والإرادة، ومن ثم فإن عمل الفنان التشكيلي مصوراً كان أو نحاتا إنما يملي فكرته المرتبطة بالإرادة حيث ينجز أو يبدع عمله الفني طبقاً لهذه الفكرة الناجمة عن الإدارة.

وفي هذا يقول: (لا إبداع بدون إرادة، وأن تلك الإرادة تشكل نفسها في أفكار شتى ينتج عنها الفنون المتفاوتة)[١].

جان ماري جوير:

يروي جان ماري جوير أن ما يميز الفنان هو إحساسه الأصيل بالأشياء، ولكن من أين تأتي أصالة الإحساس هذه؟ أهي فقط إدراك الأشياء إدراكاً أسهل وأرهف وأسرع من إدراك سائر الناس؟

ويجيب جان ماري جوير بقوله: (إن أصالة الإحساس ترجع إلى فكر الفنان لأن فكره أوسع وأكثر تنظيماً وبالتالي أملأ بالفلسفة، أن أصالة الإدراك ترجع إلى العقل مثلما ترجع إلى الحواس بل أكثر، إن الفكر هو الذي يخلق الفنان العظيم)[٢].

ويقول جوير: (كل ما ترى في الطبيعة من جمال شعوري مرده إلى دماغ البشر)[٣].

---

(١) Thamas Man; The Living Thought of Schopenhaur, P. 187.

(٢) جان ماري جوير ـ مسائل فلسفة الفن المعاصر ـ ت. سامي الدروبي ـ ص ١٥١.

(٣) نفس المرجع السابق ـ ص ٢٥ ـ دار اليقظة ـ بيروت.

ويطبق حديثه هذا على الموسيقى فيقول: (ونفس الأمر ينطبق على الموسيقى، لأن الموسيقى ما هي إلا شعر صوتي)[1].

وأضيف إلى مقولته هذه: فإن كان الفن الموسيقى شعراً صوتياً فيكون بذلك التصوير شعراً مرئياً، والنحت موسيقى مرئية، والعمارة سيموفونية مجمدة.

ويعتقد جوير تمشياً مع نزعته العقلية، أن الفن يمكن أن يصبح أحفل بالروح العلمية والفلسفية دون أن يضيره ذلك. وأن ما يعنيه جوير هو أن الفنان سيزداد تشبعه بالروح العلمية في إظهار الواقع، وإلى جانب ذلك سيزداد تشبعه بالروح الفلسفية التي تتجاوز الواقع ـ المعروف حتى الآن ـ ويسمو عليه وتطرح على نفسها المسائل الخالدة التي تتناول جوهر الأشياء.

وفي هذا يقول جوير: (يظل الفنان خالق أفكار وموقظ أفكار، وخالق عواطف عن طريق هذه الأفكار)[2].

بوزانكيت **Bosanquet**:

ويذهب بوزانكيت إلى أن الجمال جزء من الفلسفة وفرع من فروعها وأن اهتمامه سيوجه إلى دراسة التيار الجمالي من خلال الإنتاج الفني.

---

(١) نفس المرجع السابق ـ ص ١٥٦ ـ ١٥٧.

(٢) سبق ذكره.

فيقول في الفن على ما يراه: (أن الفن من حيث هو تيار عقلي)[1].

ثم يقرر بوزانكيت طبقاً لاتجاه العقلي هذا فيقول: (أن الإنتاج في ميدان الفن الخلاق ـ حينما يكون ـ هو صورة من الإنتاج العقلي)[2].

ويقول أيضاً: (أن المخيلة هي العقل وهو يعمل بحرية في كل مصادر خبرتنا المباشرة)[3].

كاترين باتريك Catherine Patrick :

وذهبت كاترين باتريك إلى أن عملية الإبداع الفني تنجم عن المفكر المبدع وتمر بأربعة مراحل[4]:

١ ـ الاستعداد: وهي تقابل مرحلة الإعداد عند ولاس وجيليفورد.

٢ ـ الإفراخ: وهي تقابل مرحلة التخمر عند ولاس وجيليفورد.

٣ ـ التبلور: وهي تقابل مرحلة الكشف عند ولاس وجيليفورد.

٤ ـ النسج: وهي تقابل مرحلة التحقيق عند ولاس وجيليفورد.

---

(١) علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٧٢.
مقتبس من كتاب بوزانكيت ـ تاريخ علم الجمال ـ ص ٩.

(٢) Bosanquet; Three Lectures on Aesthetic, P. 7.

(٣) Ibid; P. 29.

(٤) علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ ص ٧٥.

ومن خلال هذه المراحل لولاس وجيليفورد يتبين لنا أن العملية الإبداعية تمر بمراحل، وهذه المراحل تؤكد أهمية العقل ودوره في الإبداع الفني من خلال الوعي الإنساني في بنائه للعمل المبدع عند التشكيل وإعادة التشكيل.

وإننا نوافق على وجود هذه المراحل لأنها موجودة ـ وهو ما يؤكد لنا دور الإرادة في العمل الفني ـ إلا أن اعتراضنا يقع على تمرحلها بهذه الصورة الأكاديمية، فهذه المراحل رغم وجودها لا تأتي بهذا الترتيب فقد يكون الكشف قبل التخمر وقد يتحقق العمل الفني في ذهن الفنان أولاً وهكذا، وذلك لأن الفنان يكون في حالة تشكيل مستمرة وتلقي أيضاً وكشف لخصائص الأشياء باستمرار، وكشف وإبراز لخصائص العمل الفني مستمر لأن العمل الفني مرتبط بالصياغة التشكيلية.

(هذا وقد ذهب (كاسير) إلى أن النشاط الفني مرتبط بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والبناء والتركيب، وهذا يعطي للعمل الفني الإبداعي الطابع العقلي)[1].

جيليفورد:

وقد ذهب جيليفورد إلى أن الإبداع بوجه عام يقوم على الفكر المبدع. وقد استخدم جيليفورد منهج التحليل العاملي لإيضاح غوامض ظاهرة الإبداع.

وقد قسم جيليفورد الجانب العقلي من الإبداع إلى ثمانية

---

(١) Cassier; The Philosophy of Symbolic Forms. V. II, P. 25.

مراحل أو بالأصح إلى ثمانية عوامل وهي:

١ ـ الحساسية بالمشكلات.

٢ ـ إعادة تنظيم وصياغة المشكلة.

٣ ـ الطلاقة في الأفكار الإبداعية.

٤ ـ المرونة.

٥ ـ الأصالة.

٦ ـ التحليل.

٧ ـ التركيب.

٨ ـ التقييم[١].

وهذه العوامل أو العناصر التي يجب توافرها في الجانب العقلي من المبدع تؤكد لنا أن الفن يقع تحت سيطرة العقل ومراقبته وقد بين لنا جيليفورد كيف يمكن للعقل أن يكون أساساً ونقطة بداية وملازم للعمل الإبداعي من خلال سيطرته على التجارب الفنية.

وفي هذا يقول سانتيانا: (الفن أداة فعالة يصطنعها العقل البشري من أجل السيطرة على التجربة سيطرة واقعية عينية)[٢].

لقد أوردنا أقوال أنصار النظرية العقلية بدون تعليق من جانبنا لأننا سنبين رأينا تباعاً في البابين القادمين، فقد عرضنا نظرية الإلهام والنظرية السيكلوجية ومقابل لهما النظرية العقلية لكي

---

(١) انظر دراسة جيليفورد للإبداع الفني في الملحق رقم (١) ـ من كتاب (الأسس النفسية للإبداع الفني) لمصطفى سويف ـ ص ٣٣٧ ـ ٣٦٣.

(٢) Santayana; Reason in Art, P. 170.

تكون بداية لما نراه من دور فعال للعقل الإنساني في الإبداع الفني في تفسيرنا للإبداع الفني من كل جوانبه.

وبعد إيراد آراء أنصار النظرية العقلية نورد مثالاً معاصراً ممن كان له قدرة على التشكيل الإبداعي المبرمج والعمل الإبداعي الممرحل، وذلك الفنان هو (بابلو بيكاسو) والذي نفذ لوحته الشهيرة (جورنيكا) (Guernica) على سبع مراحل متتابعة، حيث استخدم واستجمع كل خبراته الفنية وقدراته الإبداعية فأودعها تلك اللوحة في تعبيره عن مأساة قرية (الجورنيكا) الاسبانية التي حطمها النازيون بأوامر من (فرانكو) وتعد لوحة (الجورنيكا)[١] من أعظم اللوحات التجريدية على المذهب البكاسوي في التكعيب.

هذا وقد تنقل بيكاسو على مذاهب عدة من واقعية إلى سيريالية ثم إلى تكعيبية وسار على مراحل منها الزرقاء والوردية وكون مذهب فني خاص به (التكعيبية) وهو رسام ومصور ونحات اكتسب خبرات عدة حتى لقب بفنان القرن العشرين.

ونذكر من الأمثلة على القدرة الإبداعية في الإبداع العلمي[٢]

---

(١) الجورنيكا: هي قرية اسبانية دمرت بالقنابل في الساعة الرابعة وأربعون دقيقة يوم ٢٦ أبريل ١٩٣٧. وأصبحت أغنية المبدعين فقد صاغها (بيكاسو) في لوحة تشكيلية، وقالها الشاعر: (بول الوار) في قصيدة، وأخرجها المخرج السينمائي (ألان رينه) فيلماً سينمائياً، وقد وضعها الروائي (فرناندو أربال) في قالب درامي.
وانظر اللوحة رقم (٥) الجورنيكا.

(٢) ذكرنا الإبداع (العلمي) لأنه مرتبط بالإبداع الفني عند الولادة لأنها =

قدرة (نيوتن) في الربط بين سقوط التفاحة والجاذبية الأرضية، وقدرة (فرويد) بين هفوات اللسان والأحلام وربطه بعالم اللاشعور والرغبات المكبوتة، وقدرة (بافلوف) في الربط بين إفراز اللعاب والمنبهات التي كانت تصاحب ـ تقديم الطعام. والأمثلة كثيرة في اقتناص المبدعين للفكرة الفجائية والملاحظة الخاطفة.

أفاضت النظرية العقلية من إعلاء شأن العقل الإنساني في العمليّة الإبداعية وقد ذهبوا كما وضحنا من قبل، بأن الفنان خالق أفكار وأن الإنتاج الفني ما هو إلا صوراً من الإدراك العقلي وأن عمل الفنان ذاته ليس إلا عملية عقلية واعية فالوعي عندهم أساس كل شيء وأساس حتى اللاوعي.

وهذا قد ربطوا أصالة العمل الفني بين المعقولية وذهبوا أنه لا إبداع بدون أصالة وإرادة وأن العملية الإبداعية هي نتاج فكر مبدع، وأنها تمر على مراحل إبداعية متداخلة تكشف عن قدرات العقل الإبداعية.

☙ فقد أرجع العقليون الإبداع الفني إلى العقل البشري بينما يرى غيرهم ممن يقولون بالإلهام الذين يرجعون الإبداع الفني إلى قوى

= عملية كشفية واستنباط سريع لفكرة خاطفة أو هي تأتي من خلال ومضة استكشافية ليستغلها العالم أو الفنان عند الملاحظة الأولى من ـ (الدهشة) التي تصيب الفنان والعالم والفيلسوف، والملاحظة الخاطفة والفكرة الفجائية هي النقطة التي ينطلق منها الإبداع العلمي والفني ثم تأتي القدرة العقلية للربط بين الظواهر لإنتاج عمل مبدع علمي أو فني.

خفية غيبية وشياطين ملهمة أو إلى اللاشعور والأحلام والخيالات والأوهام.

وبهذا نجد أن هذه النظرية تحصر الإبداع الفني في نطاق إنساني معلوم وكانت الأخرى قد حلقت به في عالم غيبي مجهول، والفرق شاسع بين نظرية تؤمن بالعلم وأخرى تؤمن بالخرافة.

ويرجع الفضل للنظرية العقلية بتخليص الذهن من الأفكار الأسطورية وتحرير الفكر المبدع من الخرافات والأوهام وطبعه بطابع العلمية.

ولكن المشكلة التي تواجه النظرية العقلية ـ والتي نحن بصدد حلها ـ تكمن في عدم توضيحها للإبداع الفني هل هو فطري كامن في العقل البشري أم هو مكتسب بالحواس؟ وهل العمل الفني لاحق للفكر أم أنه سابق عليه؟ ولماذا تتباين الإبداعات لدى الفنانين؟ ولماذا يكون الفنان فناناً ولماذا لا يكون الشاعر موسيقياً أو نحاتاً؟

وأي عقل هو القائم بالإبداع أهو العقل الظاهر (أي النظري) أم العقل الباطن (أي العملي)؟ أم لا بد أن نضع إلى جوارها عقل ثالث يمكن أن نطلق عليه بالعقل الفني؟ وإذا كان الأمر كذلك فما طبيعة هذا العقل الفني وخصائصه وأدواره؟

كل هذه التساؤلات سنحاول الإجابة عليها من خلال دراستنا للعملية الإبداعية والوعي الإنساني[١] والعقل الإبداعي[٢].

---

(١) انظر الباب الثاني.

(٢) انظر الباب الثالث.

إلى هنا نكون أوضحنا بعض الجوانب وأبعاد النظرية العقلية وسوف نأتي إضافاتنا تباعاً عند مناقشتنا لها في الفصول القادمة في حديثنا عن العملية الإبداعية من خلال القصد والإرادة والالتزام ودور التربية الجمالية ودور العقل في الإبداع الفني من خلال العقل الإبداعي.

لن نتحدث عن مدرسة فنية بذاتها نتجت عن النظرية العقلية مثلما فعلنا مع النظرية السيكلوجية والحركة السريالية الناتجة عنها.

لأننا نرى أن العمل الفني عمل بارع واع، فكل عمل بارع ينتج عن وعي إنساني يندرج تحت هذه النظرية حتى من قبل ظهورها كنظرية.

فالحركة السريالية نتجت عن السيكلوجية كنظرية أي عن اللاشعور التي نادت بها النظرية، أما النظرية العقلية فهي على العكس لأنها ظهرت كنظرية لتأكيد عمل فني قائم وواقع، ليس كالسريالية التي ظهرت لتأكيد النظرية السيكلوجية وتأكيد حركتها من خلال النظرية.

وهذا ما يؤكد واقعية النظرية العقلية في عدم جنوحها للشطحات في تأكيدها لواقع ملموس تبني عليها نظريتها.

وتحاول النظرية العقلية للإجابة على تساؤلات العملية الإبداعية عن منشأ العمل الفني وعلته وكيفية حدوثه حتى تتخارج في عمل إبداعي وفي تفسيرها للإبداع الفني. وبعد ذلك يقع تأثيرها على

الحركات الفنية التي تظهر داخل حدود مقولاتها. فالعقل البشري بكل قدراته هو أساس الإبداع الفني.

أخذنا للنظرية العقلية كمنطلق في تأكيدنا لدور العقل في الإبداع لتفسيرنا للإبداع الفني لا يعني أننا نأخذ بكل متعلقات هذه النظرية، فقد أفاض أصحابها في إعلاء شأن العقل حتى غدا الفن الإبداعي ـ على حسب مفهومهم ـ فن أكاديمي جامد وأصبح الفنان صانع ماهر

ولهذا قلنا رأينا في ذلك، بل لنا نظرتنا الإضافية والنقدية الغير مباشرة للنظرية العقلية.

كما أنه لا يعني أننا نرفض النظريتين السابقتين (الإلهام ـ والسيكلوجية) ونستبعد كل مفرداتها، فإذا أخذنا (الإلهام) سنأخذه ليس بطريقة الإلهام الذي عناه أصحابه، كما وأن اللاشعور أو العقل الباطني سنأخذه على أنه عقل له فعاليته وليس كما أخذته مدرسة التحليل النفسي.

وسوف يتضح رأينا في ذلك من خلال سياق فصول البابين الثاني والثالث.

الفصل الرابع

التجربة الجمالية

التجربة الجمالية جزء أصيل له أهميته في العملية الإبداعية من خلال الموقف الجمالي، وموقف الفنان والمتلقي أثناء حالات الاستجابة من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية.

وعليه كان علينا أن نتطرق إلى ميزات وخصائص من يمارس هذه التجربة، لكي تكون تجربته هذه جمالية، يجب أن يكون ذا فكر مستنير حر أصيل يتمتع بثقة نفسية تجعله يقدر الأمور بروية من خلال وعيه بالوظيفة البصرية والسمعية للبناء الفني حينما يتصدى للمشكلات الصعبة والمعقدة في موازنته بين التصور والخبرة المكتسبة، ويوازن بين الضرورات النفسية وضرورات المجتمع ويمارسها بطريقة إنسانية (وهي المسافة الواعية بين الإنسان والحيوان)[١] وتكون لديه قدرة على التقاط الأفكار

---

(١) للإنسان ضرورات كما للحيوان أيضاً ضرورات والإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمارس ضروراته بالطريقة الإنسانية ويكون بذلك بالموازنة بين هذه الضرورات، وهكذا افترق الإنسان عن الحيوان وذلك باستخدام عقله، ولكن أي عقل؟ فللحيوانات عقول! ولكن عقل الإنسان يختلف =

واقتناص الومضات الإبداعية، وأن يمتلك قدرة جمالية على التحليل والتأليف والتركيب والتطويع والتقويم والتعديل حتى يسيطر على التجربة الجمالية لإنتاج وإظهار فن بارع واع.

ولجعل هذه التجربة جمالية فعلى من يمارس هذه التجربة أن يكون مستغرقاً فيها وهو استغراق زماني حتى في الفنون المكانية.

ومن خلال التجربة الجمالية تتحول الفنون المكانية إلى فنون زمانية(١) وذلك بالاستغراق فيها.

ويقول ستولنتيز في ذلك: (الاستغراق في التجربة الجمالية (العمل الإبداعي) هو استغراق زماني حتى للفنون المكانية، فهي تحدث في الزمان وخلال الزمان مهما كان الموضوع الفني المراد تذوقه)(٢).

أما رأينا في تحويل الفنون المكانية إلى فنون زمانية يكون بإدخال عنصر الحركة في الفنون المكانية ـ وما الزمان إلا حركة

= عن عقل الحيوان. فالعقل الإنساني في إمكانه أن ينتج فنا ويحدث تجربة جمالية من خلال عقل واع، وعلى عكس الحيوانات التي لا تستطيع أن تعيش التجربة الجمالية لأنها لا تملك عقلا يقوم بهذه التجربة، وسوف نناقش هذه القضية في الباب الثالث.

(١) الفنون الزمانية: يكون فيها أداء الفنان وإدراك المتلقي خلال فترة من الزمن كالموسيقى والدراما والشعر والرقص.
أما الفنون المكانية: هي التي تأخذ حيزاً في المكان بحكم مواردها الجامدة في المكان، كالعمارة والنحت والتصوير (الفن التشكيلي).

(٢) ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ت. فؤاد زكريا ـ ص ٩٤.

في المكان ـ يبدو ذلك من خلال الحركة الداخلية وذلك عندما تتفجر الألوان الداخلية مولدة ألواناً أخرى وبالاتزان بين الكتلة والفراغ في العمارة، وتبادل الظلال والأضواء في النحت، وانسياب الخطوط الداخلية في الزخرفة. وتحدث الحركة الداخلية لهذه المعطيات من خلال تولد الأشكال الذي ينتج حركة داخلية وهي حركة بصرية موسيقية لا صوتية[1].

وهذه الحركة الناتجة عن التولد سواء كان التولد لونياً أو ضوئياً أو شكلياً فحركتها غير مسموعة بالأذن مع وجود هذه الحركة، فإن كانت غير مسموعة فهي مرئية حيث تتعالى أنغامها وتنخفض، تراها العين ولا تسمعها الأذن. وأقرب مثال (الحركة الضوئية) لها حركتها وموسيقاها غير المسموعة، وقس على ذلك الحركة اللونية والحركة الشكلية.

فإن أثبتنا هذه الحركة فهذه الحركة متغيرة ومتولدة لها أنغامها وأقرب مثال (النغم اللوني) الصادر من تجاور لونين يتولد عنهما

---

(١) تنتج الحركة الداخلية للأشكال من خلال التولد الذاتي الناتج من الشكل نفسه بتداخل شيئين، مثلاً ١ + ٢ = ٣ فالثلاثة ناتج الواحد والاثنين، فهو مجموعهما وخارج منهما ومتولد عنها ومع ذلك هو شيء آخر، شيء جديد تولد منها. وكذلك الأشكال تتولد بالاتحاد بين شكلين ينتج شكلاً جديدا. ومثلاً تجاور الأحمر مع الأصفر ينتج اللون البرتقالي وهذا اللون غير موجود ولكنه ناتج من تجاور لونين. وهذا التولد نجده في التبادل الظلي والتوازن الفراغي والانسياب الخطي، وهو ما نعنيه بالحركة الداخلية.

لون ثالث فتحدث أنغاماً فيما بينها، وقس على ذلك الأنغام الصادرة عن تولد الأشكال وتبادل الظلال، وهذه الأنغام صامتة فلا تسمعها الأذن.

فإن كانت لهذه الحركات الثلاثية (لوني/ ضوئي/ شكلي) أنغام، فهي إذن موسيقى (موسيقى لا صوتية) أي بمعنى موسيقى مرئية، غير مسموعة بالأذن ولكنها مسموعة ومرئية بالعين، إذن العين ترى وتبصر، ترى الحركات اللونية والشكلية والضوئية وتستبصر الأنغام الصادرة عن هذه الحركات.

وهذه الموسيقى الناتجة عن الفنون المكانية ما نعنيه بالحركة الداخلية للأشكال والأشياء بدون أن يتأثر الشكل نفسه بهذه الحركة أي بمعنى الحركة الصامتة.

وبهذا تنتقل الفنون المكانية إلى فنون زمانية بسبب الحركة في المكان وما الزمان إلا حركة في المكان.

ونجد في كتاب النقد الفني[١] ما يؤيد مقولتنا هذه[٢] (والواقع أن التقابل والاندماج والتراجع، والنور والظل، والثقل والخفة، في النحت يمكن أن يكون دراما صغيرة قائمة بذاتها).

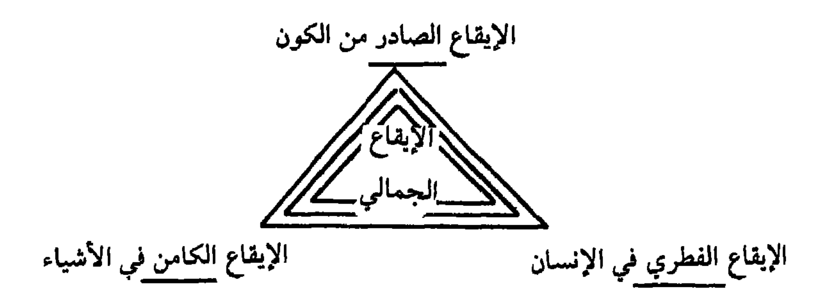
وما نبحث عنه هنا من خلال الفنون المكانية والزمانية هو (الإيقاع)، الإيقاع الذي يحس به المبدع والمتلقي، وذلك الإيقاع

(١) جيروم ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ت. فؤاد زكريا ـ ص ١٠٢.
(٢) سوف يكون بحثنا عن هذه النقطة (الحركة الزمانية) أوسع في الباب الثالث، وما أوردناه هنا للتوصيل أن هناك (إيقاع) إيقاع داخلي.

الموجود داخل النفس البشرية، والإيقاع الكامن في الأشياء والأشكال، والإيقاع الصادر من الكون.

عندما تتوحد هذه الإيقاعات الثلاثة وتتفاعل ومع الإيقاع الجمالي الصادر من العمل الفني تحدث التجربة الجمالية[1].

وهذا وقد تحدث (ستولنتيز) عن الإيقاع الموجود في الفنون البصرية حينما قال: (عندما يستخدم الكاتب لفظ (إيقاع) يقصد به أن هناك حركة داخل العمل الفني.... ويمكن التأكد أن هناك أنواعاً لا حصر لها من (الإيقاعات والحركة في الفنون البصرية)[2].



شكل رقم (٤)

فالشيء الذي ينبه (الفنان) ويدهشه، ويجذب المتلقي فينعشه،

(١) انظر الشكل رقم (٤).
(٢) جيروم ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ت. فؤاد زكريا ـ ص ١٠١ ـ ١٠٣.

هو في اعتقادي (الإيقاع)، ذلك الإيقاع الموجود في التجربة الجمالية وهو الإيقاع الجمالي.

ولهذا الجانب الإيقاعي له أهمية في الفنون البصرية بجعله الفن المكاني زمانياً من خلال حركته الداخلية وهذه الحركة أساسية في التجربة الجمالية لتلك الإيقاعات المسموعة في الفنون السمعية، والإيقاعات المرئية في الفنون البصرية.

هذه الإيقاعات تحدد مسار العمل الإبداعي وتثير العملية الإبداعية بإثارة الانتباه والجاذبية نحو العمل الفني للاستكشاف وكشف خصيصة الأشياء وطبيعتها الجمالية من خلال التجربة الجمالية.

وفي رأينا أن هناك حركتين للتجربة الجمالية الأولى هي الحركة الداخلية الصادرة من العمل الفني والثانية هي الحركة التذوقية التي يعيشها الفنان والمتلقي أثناء تذوقهما للعمل الفني، في الانتباه والدهشة للفنان والانجذاب والمتعة للمتلقي.

وهذه الإيقاعات هي لحظات متتابعة تتوالى من الماضي نحو المستقبل مروراً بالحاضر. وما الحاضر إلا لحظة آنية متحركة ممتدة من الماضي نحو المستقبل بمعنى أن لكل لحظة آنية ماضي وحاضر ومستقبل.

وهذا يعني أن هناك ارتباط متعاقب تشمل بداية ووسط ونهاية ترتبط ارتباطاً متبادلاً في العمل الفني فاللحظة الآنية أي الإيقاع المتعاقب هو تذكر للماضي واستبقاء خيالي للمستقبل وهذا ما

يعطينا قيمة الترقب في التجربة الجمالية. بمعنى أن يعيش المتذوق هذه التجربة الجمالية وهو في ترقب وتوتر يعقبه انتعاش ومتعة من خلال توحد واندماج إيقاعي للتجربة الجمالية.

وننتقل إلى نقطة أخرى من التجربة الجمالية وهي (الألفة الفنية) بين الفنان والمادة الفنية وبين المتلقي والعمل الفني.

هذه الألفة الفنية تمكن الفنان والمتلقي للتعرف على العمل الفني فيتسنى لكليهما اكتشاف الجديد والمثير داخل العمل الفني من خلال التجربة الجمالية، بمعنى أن الألفة توجد تقارباً وتآلفاً وتوحداً من شيئين يسهل استخراج الكامن من ذلك الشيء الكائن وكشف قيمٍ جديدة للتجربة الجمالية.

(فالألفة بالتنظيم الشكلي ضرورة لا غنى عنها من أجل كشف قيم من أهم قيم التجربة الجمالية وهي وحدة هذه التجربة)[١].

من خلال التجربة الجمالية والألفة الفنية يتوحد الفنان والمتلقي ويتقاربا ويتآلفا. لأن الفنان يتوحد ويتآلف مع التجربة الجمالية عند الإبداع وإعادة الإبداع ومعايشته لهذه التجربة، وكذلك يتوحد المتلقي مع التجربة الجمالية عند تلقيه لهذه التجربة الجمالية، وبهذا نجد توحدا بين الفنان والمتلقي وتوحدا مع التجربة الجمالية. وهكذا توجد التجربة الجمالية من خلال الألفة الفنية الصلة الجمالية بين الفنان والمتلقي (الجمهور).

وهذا التآلف هام بل ضروري للتجربة الجمالية وبانعدام هذا

---

(١) ستولنتيز ـ النقد الفني ـ ص ١٠٦.

التآلف تنقطع الصلة بين الفنان والمتلقي لعدم تآلفهما مع التجربة الجمالية.

والواقع أن تاريخ الفن الحديث والمعاصر حافل بأمثلة لهذه الظاهرة، إذ نجد أن أعمالاً جادة وصادقة لم يألفها مشاهدوها فحسبوها أعمالاً هزيلة، وبالعكس كانت هناك أعمالاً هازلة فهمت على أنها أعمال جادة، نتج ذلك من عدم التآلف الفني للتجربة الجمالية(١).

فالاستعداد الذهني للعمل والتآلف أمر له أهميته في التذوق الفني، ولإيجاد هذا التآلف فلا بد من معايشة وتدبر أثناء التلقي والتذوق من خلال المسافة الفكرية. فالعمل الإبداعي قد لا يفهم من أول نظرة أو خاطرة، بل يجب التآلف معه حتى يألفه فيتآلف معه ويدركه إدراكاً جمالياً.

فالمتلقي يلتقي بالعمل الفني عدة مرات وفي كل مرة يرى أشياء جديدة ليفهم ما كان يريد أن يقوله الفنان، وهي محاولة عن بحث لشيء ما.

فالتذوق سواء كان للفنان أو للمتلقي فهو بحث عن شيء، وهو

---

(١) فقد رفضت أعمال رواد المدرسة التأثرية Impressionism ـ وقد استهجن النقاد أعمال سيزان (أمام الفن الحديث)، ومات (فان جوخ) ولم تباع له لوحة، نتج ذلك لعدم وجود ألفة فنية، حيث تباع لوحات فان جوخ بالملايين بعد موته بمائة عام. هذا وقد أزيلت لي بعض الأعمال النحتية لعدم وجود تآلف وتفهم لهذه الأعمال، وقد يتفهمها النقاد بعد مرور عدة أعوام.

مطلب جمالي يبحث عنه الإنسان حتى يجده في العمل الفني، ويتطلب ذلك تآلفاً وفهماً للعمل الفني وهذا التآلف والفهم يتطلبان وعياً وإدراكاً جمالياً للمبدع والمتلقي وتفهما لمجالات التجربة الجمالية.

هذا لا يعني أن يقرأ المتلقي الرسالة الفنية كما فهمها الفنان، فالمتلقي قد يقرأ هذه الرسالة بطريقة مختلفة وفهم جديد لما أراده الفنان أن يقوله وليس هذا عيباً في العمل الفني، إنما هو ثراء في العمل الفني بأن تكون له عدة تفسيرات ويحمل العمل الفني الواحد عدة احتمالات، فقد تكون هناك عدة تفسيرات لقطعة موسيقية أو أدبية أو تشكيلية. وفي كل حالة يقوم المدرك ببناء العمل الفني على نحو مخالف ومستحدث وهذه هي الإضافات الجديدة التي يستحدثها المدرك للعمل الإبداعي. فمثلاً ما أبدعه الإنسان الأول على جدران كهفه نراه نحن بطريقة مختلفة بل ومخالفة لما كان يراه ذلك الإنسان.

وهذه التفسيرات الجديدة المنضافة للبناء الفني تؤكد أصالة ذلك العمل، حينما يتجدد على الدوام، وذلك عندما يعطي ذلك العمل الإبداعي شيئاً جديداً عند كل مشاهدة.

وهذا البناء المتجدد للتجربة الجمالية يؤكد ما نقوله عن أهمية الإدراك الجمالي للفنان والمتلقي من أبرزها العمل الإبداعي من خلال تجربة جمالية. يتم ذلك بتوالي النظر والانتباه والتأمل، والتفسير الكلي بقراءة جزئياته.

ومن خلال التجربة الجمالية المتآلفة مع العمل الفني

والاستمتاع الجمالي المتكرر نرى على الدوام أشياء جديدة وعلاقات شكلية جديدة وإدراك معاني أوفر.

فالعمل الجيد هو الذي يدعونا إلى التأمل والتفكير ليزيد تآلفنا معه فنتعرف عليه أكثر عن قرب ونشعر ببراعة العمل الفني عن وعي ودراية.

وهكذا فإن الاستمتاع الجمالي للعمل الفني لا يتم دفعة واحدة إنما هي عملية نامية ومتدرجة خلاقة.

والعمل الإبداعي الذي نريده والذي نقصده هو الذي يؤدي إلى إثارة مشكلات وله تفسيرات فتكون له حلول عدة، والانتقال بين التفسيرات والحلول والمشكلات يثري العمل الإبداعي وينميه ويرتقي به حتى يصبح العمل بارعاً من أجل الوصول إلى حلول بارعة.

وتأتي هذه الحلول من خلال المبدع ويشاركه المتلقي في محاولاتهما للوصول إلى تلك الحلول. وهكذا يتحول المشاهد السلبي إلى متذوق إيجابي في محاولته لتفسير الأعمال الإبداعية عندما يحاول إيجاد حلولاً للمشكلات الجمالية المطروحة.

إذن فمهمة المتلقي أصيلة في إبراز العمل الإبداعي عندما يشارك المبدع في وضع الحلول الإبداعية لتلك المشكلات الجمالية، وذلك من خلال المشاهدة المتكررة والتآلف الفني للتجربة الجمالية.

(وهكذا يغدو العمل الفني تلك الحلقة المشتركة التي تتوحد

فيها عملية إبداع الفنان مع استيعاب المشاهد الجمالي، ولا فرق بينهما إلا من حيث التتابع)[1].

وعملية الاستيعاب هذه لها أهميتها في توطيد أركان التجربة الجمالية وتمكينها من أداء مهمتها الجمالية للفنان المتلقي، إذ يتم التلقي والتذوق والإبداع عن طريق الاستيعاب الجمالي.

وبهذا نرى أن التجربة الجمالية التي يمارسها الفنان والمتلقي تثري الخبرة الجمالية وتعمق المعرفة الجمالية ودور أساسي في إظهار الإبداع الفني من حالة اللاوجود إلى حالة الوجود من خلال الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية[2].

---

(١) ساموخين ـ عن كتاب علم الجمال البرجوازي ـ دراسة نقدية ـ مجموعة من العلماء السوفيت ـ ترجمة فؤاد المرعي ـ منشورات دار الفجر ـ حلب ـ ص ٢١.

(٢) الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية ـ موضوع الفصل السادس.

الفصل الخامس

الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية

الإدراك الجمالي Perception قوة إدراكية وهو العامل المشترك بين فنان ومدرك ويتم بالتحاور[1] الذي يتم بينهما وبين الشيء المدرك. فالفنان يدرك الأشياء ويستكشفها عندما يدرك خصائصها في تعامله مع الوسيط الفني بما يمتلكه من أدوات فنية لتحويل هذا الوسيط الفني إلى عمل إبداعي من خلال إبداع وإعادة إبداع داخل المساحة الإبداعية بما اكتسبه من قدرة إبداعية.

أما المتلقي فيتلقى ذلك العمل الإبداعي ويدرك خصيصة العمل الفني وما أودع فيه من خصائص جمالية فيستخرج تلك المعاني الجمالية بالمشاركة الإبداعية وإعادة إبداع (فكرية)[2] داخل

---

(١) وكتاب قضايا البحث الفلسفية ليكال يولدا شيف ـ الفصل الأول.

(٢) هي إعادة إبداع للمتلقي ليس بالمعنى التعبيري والعملي كفنان مبدع وتشكيل عملي، فهي إعادة إبداع فكرية وتشكيل نظري لما كان موجوداً في وعي الفنان انتقل إلى وعي المتلقي خلال العمل الإبداعي أثناء قراءة المتلقي للرسالة الفنية لاستخلاص القيم الجمالية.

المسافة الفكرية بما استوحاه من إدراك جمالي.

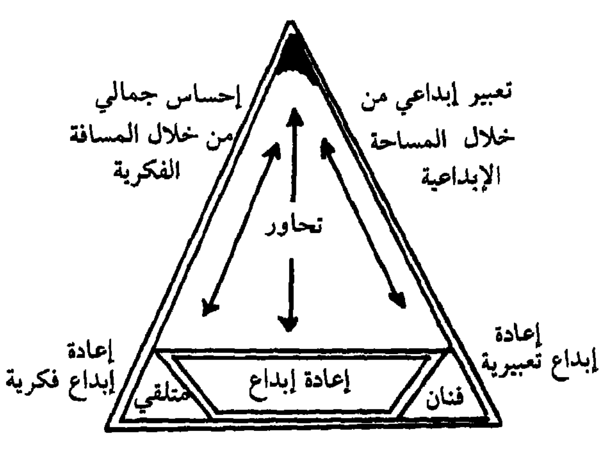
(والواقع أن مشكلة الإدراك الجمالي كلها إنما تنحصر على وجه التحديد في أن المرء لا يتذوق العمل الفني إلا إذا كان متأملاً ومشاركاً في الوقت نفسه)[1].

(وبما أن الصورة الفنية قد تكونت بوسائل مادية وقائمة بواسطة المادة فهي تدرك من جانب الناس وتنعكس على وعيهم...... وعلى هذا الأساس يعيد الجمهور في أثناء إدراك الصورة الفنية (القارىء ـ المستمع ـ المشاهد) إبداع تلك التصورات الجمالية)[2].

يعيد الفنان الإبداع في شكل تعبير وتشكيل إبداعي، ويعيد المتلقي الإبداع في شكل إحساس وإبداع فكري، وذلك عندما يتحاوران مع العمل الإبداعي، فكلاهما يعطي السؤال للمادة الفنية ويفترض الإجابة مما يتلقاه ويدركه أثناء (إعادة الإبداع) من خلال المساحة الإبداعية والمسافة الفكرية[3].

---

(١) زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ـ ص ٢٢.
(٢) يولدا شيف ـ قضايا البحث الفلسفية في الفن ـ ترجمة الملا ـ ص ٣٥.
(٣) انظر الشكل رقم (٨) ـ التحاور مع المادة الفنية.



شكل رقم (٨)

التحاور مع المادة الفنية

للإدراك درجات نستخلصها في ثلاثة درجات[١]:

١ ـ الإدراك الحسي الموضوعي من خلال الإدراك العقلي الذاتي.

---

(١) استخلصنا هذه الدرجات الإدراكية من الكتب التالية:

١ ـ مشكلة الفن ـ لزكريا إبراهيم. فصل في التأمل والمشاركة هما جوهر الإدراك الجمالي ـ ص ٢٢٦ ـ ٢٣٠.

٢ ـ الفنان والإنسان لزكريا إبراهيم ـ فصل الفن والإنسان ـ ص ٧ ـ ١٦. والفن ومستقبل الإنسان ـ ص ٢٠٥ ـ ٢١٥.

٣ ـ الفن والجمال ـ علي شلق ـ فصل الإدراك الفني ـ ص ٤٣ ـ ٤٨. =

٢ ـ الإدراك العقلي الباطني.
٣ ـ الإدراك الجمالي.

أولاً: الإدراك الحسي الموضوعي من خلال الإدراك العقلي الذاتي:

١ ـ الإدراك الحسي الموضوعي:

هو انتقال الأشياء الكائنة إلى الذهن بمنافذ الإدراك الخمسة، ثم يتم تحليل تلك الإدراكات وعرضها على العقل لفهم مظاهرها وتحويل المدركات إلى معاني.

والحواس الخمس هي منافذ الإدراك وأقواها وأهمها البصر لما للعينين من شبكية وعدسة وأعصاب تدرك النور والألوان وحد الأشكال والكيفيات التي عليها.

يرى البصر الأشياء بحسب اهتزازات الضوء البيئي حيث تنكسر الأطياف الضوئية على الأشياء وتنعكس على شبكية العين لتقوم العين بعملية الإبصار[1].

وإن مرئيات الأشياء لا تدخل إلى الذهن كذبذبات كما صدرت عن أشيائها إنما تدخل الذهن كمعاني إدراكية مجردة، حيث تنقلها

(١) الإنسان والفصائل الراقية من القردة والسحالي تدرك الألوان ولها قدرة على نمييزها أما القطط والكلاب فكل شيء يبدو رمادياً.
بعض الخلايا المخروطية تدرك اللون الأحمر وبعضها الأصفر ولكل لون خلاياه. وتختلف درجات الاستجابة للألوان بنسب متفاوتة:
الأخضر المصفر (١٠٠٪)، الأصفر (٨٠٪)، الأخضر (٧٠٪)، البرتقالي (٥٠٪)، الأحمر (٢٠٪)، الأزرق (٥٪).

الأعصاب البصرية إلى الذهن لتحويلها إلى إدراك حسي حيث تتحول صورته المحسة إلى إدراك ذهني فيدركه العقل ويحوله إلى معاني وصور إدراكية.

والسمع وعضوه الأذنان بعصبيهما السمعي وما ركب في الأذن الوسطى من غشاء طبلي، بواسطة الغشاء الطبلي والعصب السمعي يدرك الحس السمعي[١] الاهتزازات الصوتية ويحولها إلى معاني إدراكية.

وكذلك الأذواق والملامس والمشمومات تأتي بواسطة اللسان والجلد والأنف فتتحول إلى معاني إدراكية من خلال العقل.

٢ ـ الإدراك العقلي الذاتي:

حيث تتم فيه العمليات الإدراكية العقلية وتصنيف القضايا الإدراكية عن طريق المنطق العقلي الضابط لمنهج التفكير وتحليل الحقائق واستقراء[٢] أبعاضها لاستنتاج النتائج.

وهو ما يطلق عليه بالعقل الواعي أو النظري والظاهري والمعياري والشعوري واللاإرادي[٣].

ويتميز هذا العقل بقدرته على تمييز الأشياء، والرغبة المعرفية

---

(١) الأذن لا تسمع الاهتزازات العالية أو المنخفضة فمتوسط الاهتزازات المسموعة للإنسان ما بين (٥١٧ ـ ١٠٣٤) ذبذبة في الثانية.

(٢) الاستقراء Induction طريقة الاستنتاج والوصول إلى أحكام وتكوين حكم عام مبني على حقائق بالملاحظة والمشاهدة الحسية.

(٣) انظر العقل الظاهري: الفصل الثامن بالباب الثالث.

وتحويل التخيلات إلى تصورات مستخدماً المنهج الاستقرائي، ومن ثم يستدعي الصور والمعاني ويحللها ويركبها، وهذا العقل يجاري الظواهر ويعمل من خلال إرادة الإنسان في تشكيل المعاني والصور والمواقف، ويقوم بالسلوك الإنساني الموجه، حيث يأخذ من الخارج ويضيفه للداخل ويأخذ من الباطن ويمزجه بالظاهر ليستنتج المعاني والأفكار ويقوم بالأعمال الإدراكية المعرفية الواعية.

ثانياً: الإدراك العقلي الباطني:

هو ما يطلق عليه بالعقل اللاشعوري أو اللاواعي أو اللاإرادي[1] لكننا نرى أنه واع، قد يكون لاشعورياً لأنه لا يعمل في الشعور بطريقة مباشرة مثله مثل العقل الظاهري ولكنه لا يمكن أن يكون لا واعياً فوعيه داخلي كما يطلق على هذا العقل بالعقل العملي أو الملازم وهو يحوي الإجراءات النفسية الباطنية ويعمل خارج إطار الإحساس بكل قدرات الإحساس، وهو مستودع الذاكرة والصور والمعاني والغرائز.

ويتميز هذا العقل بحاسة خلقية نامية كما أنه يخضع للإيحاءات النفسية، ويمكن إطلاق العقل الأصيل للعقل الباطني لأنه لا يجاري الظواهر الخارجية ولا يماري كالعقل الظاهري، ويعمل الباطني من خلال الاستدلال[2] مستخدماً الوجدان والعواطف وفيه

---

(١) انظر العقل الباطني: الفصل الثامن بالباب الثالث.

(٢) الاستدلال Raisonnment برهنة باستخراج قضية من قضية واستنتاج جزء من جزء والغاية منه ترتيب معلومة للتوصل منها إلى مجهول. مراجع: =

يكمن الضمير[1].

والعقل الباطني واع ما دام عقلاً ولكن وعيه نسبي لأن وعيه باطني مستور.

والوعي الباطني هو وعي بدرجة ما ومن أهم خصائص الوعي الباطني:

١ ـ **الضمير**: أول درجات الصلة بين الإنسان ونفسه وبينه وبين العالم.

٢ ـ **الشعور**: ما يشعر به الذات في محيطه الداخلي الذاتي (إحساس) ومحيطه الخارجي الموضوعي وأول المراتب للوصول إلى معنى.

٣ ـ **الذوق**: تثير فيه مقاييس القيم، ويعين النفس على الإدراك ـ والإحساس والإبداع.

٤ ـ **الوجدان**: إدراك الحياة الداخلية واستدراك ما يحكم به العقل استناداً إلى الحس الباطني والحس المشترك، يشمل على

= المعجم الفلسفي ـ مراد وهبة ـ ص ٢٢ ـ ٢٥، والمعجم الأدبي جبور ـ ص ١٧ ـ ١٩.

(١) الضمير Conscience استعداد النفس لإدراك الحسن والقبيح وإصدار أحكام أخلاقية، وتحديد موقف من سلوك معين، وهو داخلي آمر أو ناهي، وله قدرة على توجيه إلى سلوك معين. مراجع: المعجم الفلسفي ـ مراد وهبة ـ ص ٢٢ ـ ٢٥، والمعجم الأدبي ـ جبور ص ١٧ ـ ١٩.

الصور والمعاني والظواهر الوجدانية، وهو ـ الإحساس الداخلي الواعي والمعرفة التي تتوصل إليها النفس الداخلية.

ويتبين لنا أن الإدراك نوعان: إدراك من خلال عقل ظاهري يحوي قوة التمييز وإدراك باطني يحوي الوجدان والشعور.

وهذان العقلان نجدهما بدرجة ما في الحيوانات فللحيوانات عقل ظاهري واعي وعقل باطني غريزي. فالحيوانات تدرك وتميز وتتذكر وتشعر وتعيش حياة جماعية وتتزاوج وتهاجر، بل تبني أعشاشها وبيوتها وخلاياها بدقة هندسية قد يعجز الإنسان عن الإتيان بمثله بنفس موادها.

تبني العناكب بيوتها والنحل خلاياها بهندسة متفوقة ومع ذلك لا نستطيع أن نطلق عليها إنها هندسة معمارية لأنها صادرة من عقل غريزي غير متطور ولم تصدر عن عقل مبدع متطور.

وسوف تبقى هذه البيوت والخلايا كما هي فقد كانت منذ آلاف ـ السنين وستظل هكذا لآلاف السنين بدون إضافة أو تطوير لها لأن عقلها غريزي غير متطور، ولذا ستبقى خارج دورة الزمان.

أما الإنسان فقد طور إمكانياته وبنى حضارته بفضل عقله المتطور واستخدامه للعقل الإبداعي من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية.

ثالثاً: الإدراك الجمالي:

يعمل الإدراك الجمالي على استجلاء الحقيقة الكامنة في ذلك ـ

المحسوس، ولتحويل ذلك المحسوس إلى صور فنية حيث يعبر (الفنان) من خلاله عند قدرته في تصعيد الواقع، ويتمكن (المتلقي) أن يحس ويدرك المعاني الجمالية.

وهكذا يتمكن (الفنان والمتلقي) بجعل الظواهر محسوسة ومسموعة ومرئية من خلال إبداع وإعادة إبداع من جانب الفنان ومشاركة إبداعية من جانب المتلقي، وهي لحظات جمالية.يعيشها الفنان والمتلقي داخل المسافة الفكرية والمساحة الإبداعية.

يكون ذلك من خلال ـ عقل ثالث[1] ـ يتحكم في العقل الظاهر وينظم العقل الباطن، في سيطرته على الإدراك الحسي والوعي الباطني، حيث يتمكن العقل من تذوق المعارف الإنسانية والحقائق الوجدانية والمدركات الكونية من خلال القيم الجمالية، ويكون ذلك بسيطرة ذلك العقل على كل كيانات الإنسان في كل إبداعاته النظرية والعملية.

وبهذا العقل تمكن الإنسان من الافتراق عن الحيوان وعن باقي الكائنات، والإنسان هو الكائن الوحيد الذي في إمكانه أن يبدع، وبإبداعه هذا كون حضارته، وهي المسافة الحضارية بينه وبين باقي ـ الكائنات وقد أكد الإنسان وجود هذه المسافة في إدراكه الجمالي وبما لديه من قدرة إبداعية.

فالإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية نشاط إبداعي ارتكز على الخبرة الجمالية، والخبرة الجمالية ظاهرة بشرية وهو إحساس

---

(١) هو العقل الإبداعي والذي خصصنا له الباب الثالث.

الإنسان ما في نفسه وبما يدور حوله إحساساً عميقاً وخصيباً حيث مكنه من اكتشاف ما في الكون والحياة من اتزان وانسجام وإيقاع. وذلك بتحويل النطق العادي للمدركات إلى نطق استاطيقي وجعل لهذا النطق معنى جمالياً حيث يخلع عليه ضرباً من الامتلاء في تعامله مع طبيعة الأشياء وما فيها من جمال.

الإدراك الجمالي يستلزم قدرة إبداعية. تمكنه من الإبداع والإحساس بالجمال، وهذه القدرة الإبداعية موجودة في الإنسان المبدع في داخله وفي أعماقه الشعورية واللاشعورية[1] وهو كامن في العقل الباطني اختزنه الإنسان مما اكتسبه من خبرات جمالية وفيه تنظيم الصور والمعاني بشكل دقيق حيث تتداعى عند استدعائها.

والعمل الفني ترداد بين الشعور واللاشعور ومكانهما داخل الإنسان وفي أعماقه حتى اعتقد بعض من علماء النفس أن السلوك الشاذ ملازم للعبقرية[2] ولكن السلوك الشاذ أو غير الطبيعي الذي ينتاب بعض الفنانين لا يقودنا إلى الاعتقاد بأن الفنانين أو بعضهم أو أغلبهم يكونون على هذه الشاكلة، وإن كانت العبقرية أحياناً مظهراً شاذاً فهي ليست دائمة حالة مرضية، لأن المرض العقلي متى ما أصاب الفنان بنسبة قوية يقضي عليه نهائياً ويخرجه من كل إبداع فني.

---

(١) اللاشعور هو العقل الباطني الذي يختزن الصور والمعاني وهو ما تطلق عليه مجازاً باللاشعور.

(٢) ارجع للفصل الثاني من الباب الأول، (النظرية السيكلوجية) ورأى (فرويد) في المسلك الشاذ.

ولكننا نجد أن بعض الفنانين المبدعين أُولُو مشاعر غريبة[1] وأحاسيس شاذة يحركها لاشعور غامض أمثال: شوبان ونيتشه وبولدير وفان جوخ.

(فبولدير) الشاعر (ونيتشه) الفيلسوف (وشوبان) الموسيقار ما إن دخلوا المصحة حتى انتهت حياتهم الفنية نهائياً، وما شذ عن ذلك إلا الفنان التشكيلي (فان جوخ) الذي ظلت أعماله الفنية حتى العام الأخير من حياته تتصف بتوازن عظيم وتشهد بقوة إبداعية وإرادة متينة تحكمت في طبيعته المزاجية وتركت له فنه العظيم وهاجاً[2].

المشاعر الغريبة والأحاسيس الشاذة وانحراف بعض الفنانين لا تعطينا تفسيراً كاملاً أو تجعلنا نقر بأن هذه الحالات النفسية هي التي دفعت الفنان لإبداع هذه الإبداعات.

وليس من الضروري أن يكون المبدع مصاباً بمرض نفسي حتى يكون مبدعاً وليس من الضروري أن يلازم هذا المرض الإبداع. بل النتيجة المنطقية والاستقرائية تدعو بأن الفن والإبداع يسببان

---

(١) قد يتصرف الفنان تصرفاً غير طبيعي وقد يكون شاذاً ولكن ليس لأنه كذلك بل لأنه في حالة تهويم وتأمل لشيء ما أبعده عما سواه.

(٢) راجع ـ ارنست كاسير ـ مقال في الإنسان ـ ترجمة إحسان عباس ـ ص ٢٤١ ـ ٢٩١.

وجان برتليمي ـ بحث في علم الجمال ـ ترجمة أنور عبد العزيز ص ٢٤٢ ـ ٢٦٨، وزكريا إبراهيم ـ الفنان والإنسان ـ مكتبة غريب ـ ص ١٧ ـ ٥٤.

التوازن النفسي للفنان في انسجامهما مع التجربة الجمالية.

فالإنسان الأول أو ما يطلق عليه بالإنسان البدائي Primitive Man[1] ـ مع اعتراضنا بنعته بالبدائية لأنه لم يصاب بالأمراض النفسية وعاش متوازناً لأنه تعايش مع التجربة الجمالية ولم يحتاج لعملية انشراح خارجية Recreation[2].

---

(١) أطلق على الإنسان الأول الإنسان البدائي بمعنى الهمجية والتوحش والتخلف إلا أنه لم يكن كذلك على الدوام وهي صفات موجودة في مختلف العصور صعوداً بهبوطٍ وليس بطريقة مضطردة.

والهمجية موجودة في هذا العصر أكثر ضراوة مما كانت عليه فقد كان الإنسان الأول في صراع مع الطبيعة لكي يعيش هو ويعيش معه الآخرون، أما الإنسان المعاصر فهو يسلب الإنسان الآخر كل مقومات حياته فهو بذلك يكون صراعاً بين الإنسان والإنسان، فأيهما المتوحش؟

(٢) عملية الانشراح هي من العمليات الخارجية التي يجلبها الإنسان لينشرح وهي ليست من جنس عمله، وقد كان الإنسان الأول يوحد بين عمله وفنه فلم يحتاج لهذه العملية الانشراحية الخارجية.

فهو يمثل ويرسم ما يريد أن يصطاده أولاً، وعند الصيد يعيد عملية التمثيل ثم يسجل ما اصطاده فلم يفصل بين العمل والفن، وكأنهما شيئاً واحدا وهكذا كانت البدايات الأولى للإبداع الفني من عملية صيد ورسم ونحت وغناء منغم داخل دراما نفسية منشرحة ومتوازنة ومنسجمة من خلال إيقاع الحياة.

فكما أن الإبداع الفني أوجد نظاماً في الأشياء بالاتزان والانسجام والإيقاع فهو يوجد أولاً نظاماً واتساقاً داخلياً في نفسية الفنان أولاً ثم يوجده كذلك في نفسية المتلقي من خلال التجربة الجمالية اللذان يعيشانها.

وبهذا نصل أن العقد والعمليات اللاشعورية لا تعطينا فكرة إلا عن الظواهر الثانوية المؤثرة في العمل الفني، وتظهر الجانب المريض من الفنان. أما الجانب الآخر من الفنان ـ الجانب الأصيل وهو الذي يعنينا ـ وهو الجانب الواعي من الفنان، وهو المؤثر الحقيقي في الإبداع الفني.

الفنان إنسان مفكر يواجه مشكلاته ويحاول الاهتداء إلى حل أو حلول لما يواجهه من مشكلات، فيكون الفن تبعاً لذلك ثمرة لجهد عقلي، والنشاط الفني هو صورة من صور النشاط العقلي. يكون ذلك عندما يمضي قوس الفن المنعكس من الإحساس والإدراك الجمالي إلى الحواس المتعلقة بالمادة الفنية لإبراز العمل الإبداعي من خلال قدرة الفنان الإبداعية.

نستخلص من ذلك بأن الوعي شرط هام يتميز به الفنان، حتى ولو انتابته فترات زهولية، وهذه الفترة الزهولية هي فترة تأملية غوصاً في أعماق الأشياء أو تحليقاً في أجوائها.

لا بد للفنان من خبرة حسية طويلة وخبرة جمالية متراكمة ليتسنى من خلاله أن يستجمع شتات الأشياء وإخراجه في شكل إبداعي.

والصياغة الفنية لكل عمل إبداعي هو المحك الأساسي للعملية الإبداعية من خلال تجربة جمالية. فمثلاً نجد أن لدى (المراهقين والنساء) تصورات خيالية ما تزخر به رؤوسهم، ولكن الشيء الذي ينقصهم على وجه التحديد إنما هو التنفيذ، والتنفيذ جوهر العملية الإبداعية والفنان هو الذي يقوم بهذه العملية الجوهرية من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية نامية.

ومع ذلك فإن للخيالات والأحلام نصيب في العملية الإدراكية للفنان والمتذوق، ومن الممكن أن يكون للحلم والخيال دور يلعبانه في مذهب الفنان، وهما ينشآن رابطة لا غنى عنها بين (الأنا) و(الأنا العميقة) ولكنه ليس هما السبب الأصيل في الإدراك الجمالي والإبداع الفني من تلقي وإبداع وإعادة إبداع.

فالفن ليس حلماً بل هو امتلاك لناصية الأحلام[1] ويمكن لنا أن

---

(١) الأحلام أنوع:
١ ـ حلم النائم.
٢ ـ أحلام اليقظة.
٣ ـ الحلم التلقائي، أو الناتج عن إثارة ما كان في النهار.
٤ ـ حلم الهزيان أو الحلم العاجز.
٥ ـ حلم النشوة أو الحالة الصوفية.
٦ ـ الأحلام الخيالية.
٧ ـ الأحلام التأملية.
٨ ـ الرؤى الصادقة وهي خاصة بالأنبياء صلوات الله عليهم.
وما يعنينا بالأحلام هي الأحلام التأملية.

نقول إن الإبداع الفني شكل من الأشكال السلوكية الذي يتبعه المبدع حيث يكتسبه بالتدريب والتربية على ما فطر عليه من سلوك مبدع.

يتوقف ظهور الإبداع الفني على وجود ثروة من الأفكار المكتسبة من خلال الخبرة الجمالية، وخبرات جمالية مختزنة فيصوغها المبدع صياغة جديدة ويضعها في تركيب جديد مستحدث.

ومن أهم الأسباب المشجعة على الإبداع الفني ما يسمى بالقصف الذهني[1] Brainstoming وذلك بإثارة الفكرة وتنشيط الفكر الإبداعي ودفع القدرة الإبداعية للإبداع بوجود محفزات على التفكير، وعليه يمكن تنشيط القدرات الإبداعية وتدعيمها بالتربية الجمالية[2] وتنشيط الخيال الإبداعي والقدرات الإبداعية في اكتساب القدرة الإبداعية للإبداع الفني.

وبهذا يمكن تنمية ملكة الحكم الجمالي لدى الفنان المتلقي وإصدار أحكام جمالية تتجاوز الميول الذاتية. وهكذا نجد أن العمل الفني من شأنه أن يولد ملكة الذوق ويعود الإدراك الجمالي بأن يكون عياناً خالصاً وتفتحاً حراً أمام الموضوع الجمالي.

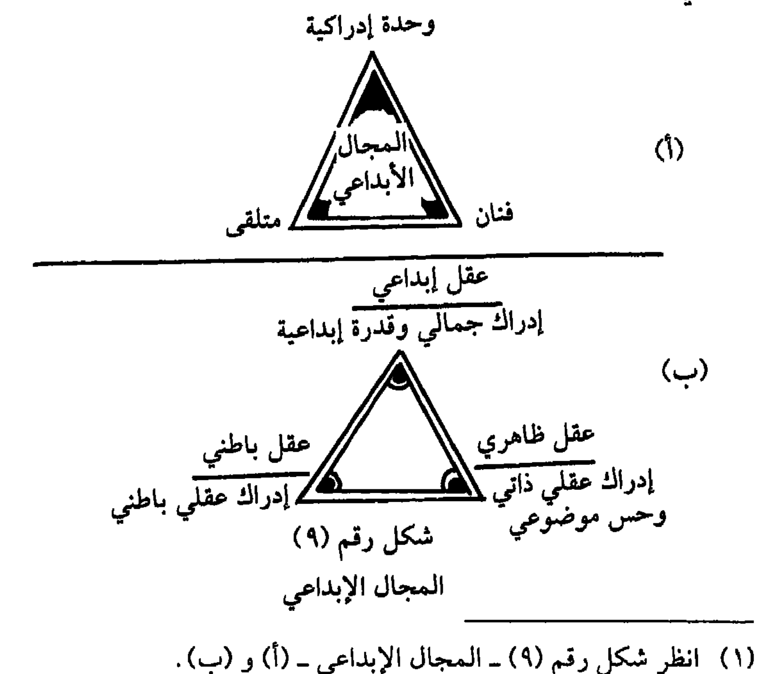
---

(١) القصف الذهني هو تعريف لعلماء النفس، وهو ما يمكن أن نطلق عليه فلسفياً بالتولد الفكري.

(٢) ارجع للفصل الخامس: عن دور التربية الجمالية في الإبداع الفني.

وبهذا يكون العمل الإبداعي في صميمه مدرسة انتباه تربي ملكة الفهم وترقي للفنان وللمتلقي ما لديها من خبرة جمالية ومن مقدرة على النفاذ إلى عالم الجمال، ومن خلال وعي إنسان متكامل ومقدرة عقلية واعية داخل المجال الإبداعي.

إذ يزداد الإحساس بالجمال بنسب حسابية هندسية وفقاً للمجال الإبداعي، والذي يتم من خلال فنان ومتذوق وبينهما وحدة إدراكية وهذه الوحدة الإدراكية تتم من خلال عقلٍ ظاهري يدرك إدراكاً موضوعياً وذاتياً، وعقل باطني يدرك إدراكاً باطنياً، وعقل إبداعي يدرك إدراكاً جمالياً[1].



شكل رقم (٩)
المجال الإبداعي

(١) انظر شكل رقم (٩) ـ المجال الإبداعي ـ (أ) و (ب).

وبنهاية هذا الفصل نكون قد انتهينا من الباب الثاني وقد بينا فيه أهمية العقل في العملية الإبداعية والتجربة الجمالية من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية.

ولكن يظهر لنا تساؤل عن أي عقل هو الذي يقود ذلك الإنسان المبدع لما يبدعه؟ فللحيوانات عقول إلا أنها لا تبدع، لماذا؟

وفي هذا المجال يتساءل علي شلق نفس السؤال فيقول: (في نظري أن هناك ثلاثة عقول: عقلاً واعياً وعقلاً لا واعياً وعقلاً ثالثاً يربط بينهما وبذلك ندرك الجميل الذي به نستوحي ومنه ندرك صورة أعلى للجمال)[1].

فإذا كان العقل الواعي هو الذي يباشر فهم الحياة من خلال الحواس فيكون العقل اللاواعي! ـ كما يقال ـ أي العقل الباطن هو مخزن لهذا الواعي. وهو عقل متخيل فيه تخلى عن الزمان والمكان، وهو تذكار للماضي على عكس العقل الواعي الذي يتعامل مع اللحظات الآتية الذي يأخذ من الماضي ويمضي للمستقبل في تدفق سيال.

إذن لا بد من وجود عقل يستشرق هذا المستقبل ويضيف شيئاً جديداً. ولا بد أن يكون لهذا العقل خصائص خاصة يعمل بها بطريقة ديناميكية واعية وليس بطريقة ميكانيكية كعقول الحيوانات الغريزية.

ولهذا خصصنا الباب الثالث لهذا العقل الثالث والذي افترضنا

(١) علي شلق: الفن والجمال ـ المؤسسة الجامعية ـ بيروت ـ ص ٦٥.

وجوده وأطلقنا عليه (العقل الإبداعي) مع إبراز خصائصه المعرفية وسماته الإنسانية وقدراته العقلية من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية داخل المجال الإبداعي.

هناك أماكن لا يستطيع العقل الظاهري ارتياده ولا يستطيع العقل الباطني احتواءه، فتبقى هذه الأماكن خالية وتلك الأشياء معلقة حتى يتمكن العقل الإبداعي ارتياده واحتواءه، وذلك باستخراج الكوامن، والغوص في أعماق الأشياء وارتياد الآفاق، والبحث عن طبيعة الأشياء وإدراك المعاني القبلية والبعدية، واستبصار للمفاهيم المستغلقة.

ثلاثون خصيصة من خصائص العقل الإبداعي[1]:

١ ـ احتواؤه لخصائص العقلين (الظاهر والباطن).
٢ ـ التحكم في العقل الظاهري، والسيطرة على العقل الباطني.
٣ ـ دفع الظاهري للإدراك، واستخراج المدركات من الباطن.
٤ ـ تنظيم الاتصال والتناسق والربط بين العقلين.
٥ ـ الاتجاه نحو الاكتشاف والابتكار والخلق.
٦ ـ كشف دروب الترقي والسمو والاستعلاء.
٧ ـ النزوع المستمر نحو الإبداع الفني.
٨ ـ توجيه النفس الإنسانية نحو الجمال والتطلع للكمال.

---

(١) هذه الخصائص مستوحاة من ثلاثة مضامين:
١ ـ من مضمون الرسالة.
٢ ـ مما وجدناه في مراجع هذه الرسالة.
٣ ـ ما رأيناه من إضافة.

٩ ـ الإحساس الجمالي والشعور الذوقي والإبداع الجمالي.
١٠ ـ تحويل الإدراك الحسي والتذوقي إلى إدراك جمالي.
١١ ـ امتلاك القدرة الإبداعية.
١٢ ـ اكساب القدرة الإدراكية للظاهري والتذوقية للباطني.
١٣ ـ توجيه الأحاسيس والانفعالات الوجدانية وضبطها.
١٤ ـ احتواؤه للبصيرة، ويوجه الحدس نحو الاستبصار العقلي.
١٥ ـ يحوي الحب والإيمان والخشوع.
١٦ ـ يحوي العقل الفني والعقل الإبداعي والعقل الجمالي.
١٧ ـ الإحساس التأملي للوجدان.
١٨ ـ تحريك المشاعر نحو الإلهام.
١٩ ـ تحقيق الغايات الواعية للغريزة وضبطها.
٢٠ ـ توجيه واعي للعمليات العقلية والإبداعية.
٢١ ـ ارتياد الأماكن التي يصعب على العقلين ارتيادها.
٢٢ ـ استخراج الكامن من الكائن.
٢٣ ـ اكتساب القيم الجمالية من خلال الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية.
٢٤ ـ التفاعل المتناسق بين الإدراكات (الحسية والحدسية والجمالية).
٢٥ ـ التآلف بين القدرات الإدراكية والتذوقية والإبداعية.
٢٦ ـ الإحاطة الإدراكية بالأشياء وكشف خصيصتها.
٢٧ ـ إعطاء السند العقلي للقيم الجمالية.
٢٨ ـ احتواؤه للقدرات القابلة والمستعدة للنمو.

٢٩ ـ يحوي الخصائص العقلية والشعورية والوجدانية والانفعالية والعاطفية.

٣٠ ـ إيجاد الصلة بين الكون والحياة والإنسان والتوجه للرحمن.

وبوجود هذا (العقل الإبداعي) يتمكن لعلم الجمال أن يستند إلى السند العقلي في حل مشكلاته الفلسفية.

وهذا العقل هو الذي يميز الإنسان عن باقي الكائنات. فهو (الأمانة) التي أبت السماوات والأرض والجبال أن يحملنها فحملها الإنسان.

وهذه الخصائص موجودة في الإنسان إلا أن بعض منها كامن، وهي موجودة بنسب متفاوتة على حسب ما فُطِر فيه من قدرة، ومما اكتسبه من خبرة ومضامين اجتماعية، وما اكتسبه من قيم جمالية.

٢ ـ العقل الإبداعي وخصائصه:

من خلال الفقرة السابقة لهذا الفصل[١] اتضح لنا أن هناك عقلا ثالثاً يتطابق مع المعارف الإنسانية والقدرات العقلية، فكان لا بد من بحث عن قوة ثالثة للعقل تحوي القدرات العقلية والتي لم يحويها العقل النظري والعقل الباطني.

فإن كان للإنسان عقلان، عقل واع وآخر غير واع[٢]، فالأول

---

(١) ارجع للقاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفني.

(٢) أوردنا كلمة (اللاوعي) كما هي مع اعتراضنا على هذه التسمية فهذا =

يباشر فهم الحياة والثاني مختمر مترسب، ويستيقظ عند الإثارة لكي يمد الإنسان ـ الفنان ـ بالعطاء الفني، ويجلب للمتلقي الإحساس الجمالي. فإن كان كذلك فكيف يستطيع ذلك العقل (اللاواعي!) أن يمد العقل الواعي بكل إبداعاته، أم هل تنتابه لحظات واعية عند الإثارة والاستدعاء ثم يرجع إلى حالته اللاواعية مرة ثانية؟ أم ماذا؟!.

مثل هذه التساؤلات تظهر لكثير من المفكرين والفلاسفة والفنانين، فمثلاً نجد أن د. علي شلق، يتساءل بقوله: (هذا العالم ندركه بالعقل المباشر ويحتضننا عقل آخر نابع من قراراتنا لا تتضح لنا وسائله فإذا ما سمينا عقلنا المباشر وعياً ـ فهل يصح أن نسمي الآخر اللاواعي[1]؟

ويرد على نفسه قائلاً: (في نظري أن هناك ثلاثة عقول: عقلاً واعياً، وعقلاً لا واعياً، **وعقلاً ثالثاً** يربط بينهما، وبذلك ندرك الجميل الذي به نستوحي ومنه ندرك صورة أعلى للجمال)[2].

وعلى هذا التساؤل يقول د. علي عبد المعطي: (تحدث أرسطو منذ القدم عن عقل نظري وعقل عملي، وتحدث (كانط) أيضاً عن عقل نظري (نقد العقل النظري الخالص)، وآخر عملي (نقد العقل العملي الخالص) فإلى أي منهما يمكن أن ننسب

= العقل واعي ووعيه داخلي كما سيتضح.

(١) علي شلق ـ الفن والجمال ـ بيروت ـ ص ٤٧.

(٢) نفس المرجع السابق ـ ص ٦٥.
وقد أوردنا هذا التساؤل نفسه في نهاية الباب الثاني.

الإبداع الفني؟ هل هو يعود إلى فكر نظري أم فكر عملي؟ أم لا بد أن نضع إلى جوارها **عقلاً ثالثاً** يمكن أن نسميه (**بالعقل الفني**)، فإذا كان الأمر كذلك فما هو طبيعة هذا العقل الفني؟ وما هو اختصاصاته، وكيف نميزه من العقل العملي والعقل النظري؟.

(ثم أيمكن لنا أن نقرر أن هذا العقل الفني ينقسم إلى نطاقات يتوافق كل نطاق مهني في دائرة فنية معينة، وبينما يتميز فنان بنطاق عقلي أكبر للموسيقى ويكون موسيقياً ويتميز آخر بنطاق عقلي فني أكبر للشعر فيبدع في دائرة الشعر. . . . . أم ماذا بالضبط؟)[1]!!

وتقول (باسمة الكيال) في هذا المضمار: (أما من حيث جهة علم النفس الحديث هذا فقد وقف على منطقة جديدة في الإنسان أطلق عليها وصف العقل (**فوق الواقعي**) على نقيض العقل الباطن أو غير الواعي الذي يمثل التيارات المغمورة لطبيعتنا، لأن العقل الفوق الواعي يكشف ضروب السمو التي يمكن بطبيعتنا بلوغها)[2].

وتقرر قائله: (نعني بالعقل الجسدي أي العقل المادي الذي يوجد داخل رأس الكائن الحي، والذي يعرف بالدماغ، أما ما نعنيه بالعقل الإبداعي، فهي القوى الإبداعية الغير منظورة والمتمثلة بما يعرف بالنفس أو الروح)[3].

---

(١) علي عبد المعطي ـ مشكلة الإبداع الفني ـ الإسكندرية ـ ص ١٨٠.

(٢) باسمة الكيال ـ فلسفة العقول ـ أصل الإنسان وسر الوجود ـ منشورات مكتبة الهلال ـ بيروت ـ ص ٣١.

(٣) المرجع السابق نفسه ـ ص ١٦.

كما نجد في المعجم الأدبي في تفسير للإبداع (إن النظر العقلي مرتبط في تكوينه وتطوره بالعمل التطبيقي، كذلك العقل التطبيقي مرتبط أيضاً بإبداع العقل النظري)[١].

ولكننا نتساءل ما هو ذلك الرباط الذي يربط العقل النظري بالتطبيقي ويربطهما بالإبداع؟ هذا هو السؤال الذي نبحث له عن إجابة.

وهكذا نجد بعض الإرهاصات للعقل الإبداعي أو للعقل الفني أو العقل الثالث، لهذا افترضنا وجود (العقل الإبداعي) من خلال بحثنا عن العقل ودوره في الإبداع[٢] وقدرته في اكتساب القيم الجمالية[٣]. وما افترضناه للقاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفني ومقارنته بقوى العقل الثلاثية، حتى وإن كان ما افترضناه من عقل إبداعي غير قائم ولم نثبت له أدلة لإبرازه كوحدة عقلية قائمة بذاتها إلا أن قواه موجودة من خلال قدرات العقل نفسه وقواه الإبداعية في إحداثه للإبداع الفني والارتباط الموجود بين العقلين النظري والعملي وكذلك في تطابق القدرات العقلية مع القدرات الإنسانية حيث يبرز دور العقل في الإبداع الفني من خلال إدراك جمالي وقدرة إبداعية، تمكنه من خوض التجربة الجمالية وإبداع

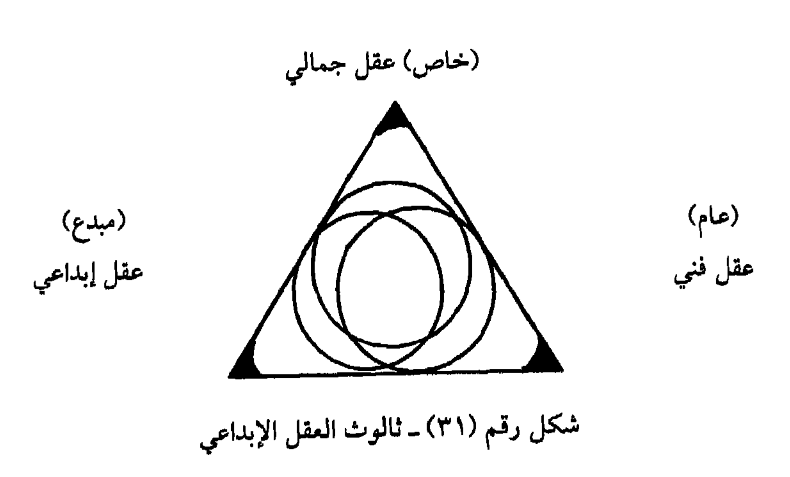
---

(١) المعجم الأدبي ـ جبور عبد النور ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ص ١٨٢.

(٢) راجع الفصل الخامس ـ الوعي الإنساني والإبداع الفني.

(٣) راجع الفصل السادس ـ الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية.

تلك الإبداعات. وافتراضنا ينبني أن للإنسان ثلاثة عقول: (ظاهري وباطني وإبداعي)، وحتى ذلك العقل الإبداعي يحوي: (عقل فني وعقل إبداعي وجمالي)، تتضافر هذه العقول لتكوين العقل الإنساني المبدع[1].



شكل رقم (٣١) ـ ثالوث العقل الإبداعي

(العقل الفني) هو عقل موجود في كل البشر، وهو فوقه ـ وهو ما يميزه عن باقي الكائنات وأول درجات الإبداع (العلمي والفني)، وهذا العقل مفطور في الإنسان قابل للنمو والترقي والتطور والسمو.

---

(١) انظر الشكل (٣١) ـ ثالوث العقل الإبداعي ـ ص ١٤٩.

أما (العقل الإبداعي) فهو عقل فني متطور له خاصية الإبداع ويحوي الملكات الفنية ويمتلك الأدوات الفنية التي من خلاله يبدع إبداعاته التخصصية لما فطر عليه من قدرة فنية في العقل الفني.

أما (العقل الجمالي) فهو عقل إبداعي متطور عن العقل الإبداعي يمتلك إحساسات جمالية ويكون موجوداً لدى الفنان المبدع، ويزداد نشاطاً عند الأداء الإبداعي (النظري والعملي) وقد ينشط لدى ـ المتذوقين أثناء تذوقهم الجمال الفني وهذا العقل خاص غير ملازم للإنسان كالعقل الفني أو الإبداعي وذلك أثناء اللحظات الجمالية لدى الفنان والمتذوق والفيلسوف[1].

في الإنسان قوى (جسدية) كامنة يكتشفها الإنسان بالممارسة وينميها بالتدريب، يصدق ذلك لمن مارس رياضة (اليوجا أو الكونغو) فهذه قوة عقلية كامنة خرجت من كمونها إلى حيز الوجود بالممارسة وتدريب خاص.

وعليه فلا بد إذن من وجود قوى عقلية كامنة متطورة في الإنسان، وهذه القوة الكامنة نجدها في العقل الفني والذي يحوي الخصائص الفنية القابلة للإبداع فيكون الإنسان شاعراً أو موسيقياً أو أديباً أو نحاتاً أو مهندساً على حسب الخصائص الفنية الكامنة

---

(١) وقد تكون في لحظات التجلي والصفاء الروحي لمن يتعبد في خشوع وخشية بحيث يصل إلى شفافية عقلية وروحية ووصل درجة عليا من اليقين وأصبحت نفسه جمالية.

في ذلك العقل الفني.

وما نعنيه هنا هو العقل الإبداعي، فالعقل الفني عام وموجود في كل إنسان وهو كامن فيه، أما العقل الجمالي فهو خاص ويوجد على فترات، أما العقل الإبداعي فهو العقل الملازم للفنان والذي له دوره الهام في الإبداع الفني والإحساس الجمالي.

وقد نجد من يقسم العقول إلى أقسام ويعطي لكل فعل عقل خاص به، ولكنها هي أفعال العقل وليست خصائصه ومميزاته. إذ نجد أن (علي شلق) يقسم العقول إلى عدة عقول حيث يقول: (يمكننا أن نجري مع الذين قسموا العقل إلى عدة عقول أهمها: العقل العلمي، والعقل المنطقي، والعقل السيكلوجي، والعقل الفني، والعقل الرياضي، والعقل الصوفي)(١).

ثم يعطي لكل عقل عمله حتى يأتي لتفسير العقل الفني بقوله: (العقل الفني يعني باكتشاف النسب بين الأشكال، وتقدير الجمال والنشاذ، وعلاقة ذلك بالعقل الباطن، والعقل المباشر، ومقدار الذوق والحس والإعجاب والاشمئزاز، وانطلاقه من العاطفة والخيال والأحلام)(٢).

ونحن نوافق د. علي شلق فيما ذهب إليه في تفسيره للعقل الفني، ولكننا نعترض على تقسيمه للعقل بهذا الشكل وإعطاء كل فعل عقل خاص، فإن صح هذا التقسيم كان لا بد لإعطاء كل فعل

---

(١) علي شلق: العقل في مجرى التاريخ ـ دار المدى ـ بيروت ـ ص ١٧.
(٢) نفس المرجع السابق ـ ص ١٨.

إنساني عقل يسمى به وهذا غير ممكن.

ونرى أن هذه التقسيمات لهذه العقول تندرج كلها تحت عقل واحد يضمهم، وهو ما نعنيه بالعقل الإبداعي له خصائصه ودوره في العمل الإبداعي.

وتقسيمنا للعقل التقسيمات الثلاث ليس تقسيماً للعقل بل هو تجميع له، وذلك بجمع الحركات العقلية تحت قوة واحدة وهي القدرة العقلية في العقل الإبداعي. وبمعنى إننا بالتقسيم الثلاثي للعقل تمكنا من حصر كل قوى العقل وقدرات الإنسان تحت دائرة القوة العقلية، إذن هذا التقسيم الثلاثي ليس تفريق بل هو تجميع لقوى العقل.

فالعقل الإبداعي ـ على حسب ما نرى ـ عبارة عن قوى إبداعية حالة في العقل تعطي للعقل المباشر قوى إدراكية وتنشط قوى الذاكرة للعقل الباطني. وللعقل قوى ذهنية تحل في المخ، والمخ يسيطر على الجسد، والجسد خاضع للعقل عن طريق المخ، والمخ وعاء يحوي قدرات العقل، والعقل شيء قائم بذاته يحل في النفس، والنفس تستخدم القوى العقلية، وهكذا نجد الترداد داخل مثلث الإنسان المكون من (نفس وجسد وعقل).

والعقل الإبداعي الذي افترضناه هو الإجابة على السؤال الفلسفي الذي طرحه (كانط) من خلال فلسفته النقدية إذ يقول د. زكريا إبراهيم: (إذا كنا قد حاولنا في مبحث العقل النظري أن نجيب على السؤال الكانتي، ما الذي يمكن أن أعرفه؟ فيكون علينا في مبحث العقل العملي أن نجيب على سؤال آخر هو، ما الذي

يجب أن أعمله؟ ولكن كانط سيحاول عن طريق الإجابة على هذا السؤال الثالث القائل ما الذي يمكنني أن آمله[1]؟.

يمكننا الإجابة على هذا التساؤل الكانتي، فإن كل ما أعرفه يكون من خلال العقل النظري (الظاهري)، وما أعمله يكون من خلال العقل العملي (الباطني)، فيكون ما آمله من خلال العقل (الإبداعي).

فالعقل الإبداعي هو الذي يعرف من خلال توظيفه للعقل الظاهري ويعمل أيضاً من خلال استدعاء ما اختزن في العقل الباطني من خلال الاستذكار وتحويل الخيالات إلى تصورات ومن ثم يأمل ويتأمل فيما سيكون، فإن كان العقل الباطني معبراً عن الماضي والعقل الظاهري يعبر عن الحاضر، فيكون العقل الإبداعي هو استشراق المستقبل من خلال ماضي وحاضر يتجدد.

إن لم يكن العقل الإبداعي قائم فخصائصه قائمة إذ إنه يحوي خصائص العقلين (الظاهري والباطني) وهو المشرف عليها في توجيهه للعقل الظاهري في الإدراك والتحليل والتأليف والسيطرة على العقل الباطني في الاستدعاء والتعليل من خلال التذكر.

العقل الظاهري هو العقل الحسي المباشر والمستيقظ وهو ما يطلق عليه بالعقل الواعي والمدرك والشعوري، والنظري والخارجي والمعياري والإرادي والمستنير وخبرته مكتسبة من الخارج.

---

(١) زكريا إبراهيم: كانط وفلسفته النقدية ـ مكتبة مصر ـ (١٩٧٢ م).

أما العقل الباطني فهو ما يطلق عليه بالعقل العملي والداخلي والملازم، ذو خبرة داخلية، كما يطلق عليه بالعقل اللاواعي، والجانب الحالك من العقل! وهي تسمية غير دقيقة. إذ يجوز لنا إطلاق اللاشعوري أو اللاإرادي إلا إننا نجانب الحقيقة إن أطلقنا عليه باللاواعي. فقد يعمل العقل الباطني لا شعوراً من خلال الشعور وبلاإرادة ولكن من خلال الإرادة وذلك في تعامله مع الأشياء الباطنية والمختزنة والمستورة. أما اللاواعي فهو في اعتقادي افتقاد للوعي وهذا الشرط لا ينطبق على العقل الباطني لأنه حاوي للوعي نفسه.

وفي هذا المضمار يقول أبو الفيض عن العقل الباطني: (هو الوعي كله خلافاً لما سماه باللاوعي وهو النقطة المشعة التي يتمركز في بؤرة الذات الإنسانية ويوحي للعقل والإرادة بما يفعلان صواباً أو خطأ)(1).

وهذا العقل هو الذي يختزن الصور والمعاني وسائر المدركات وينظمها لإخراجها عند استدعائها، والاستدعاء يأتي للشيء المحفوظ من خلال خبرة مكتسبة فلا يمكن استدعاء أشياء غير موجودة أصلاً، بل ومرتبة ترتيباً متسقاً ومتحفزة للخروج الفوري أثناء الاستدعاء.

فمثلاً: إذا سأل سائل، ما هي عاصمة فرنسا؟ كانت الإجابة الفورية (باريس) لمن كانت له سابق معرفة بفرنسا وباريس، مع

---

(1) أبو الفيض ـ تهافت الفلاسفة ـ دار النهضة القاهرة ـ ص ٤٠٥.

العلم أن المجيب هذا لم يكن يفكر في فرنسا ولا باريس، ولكن بعد السؤال قفزت الإجابة من خلال الاستدعاء وتداعي المعاني، وذلك من خلال العقل الباطني وما اختزنه عن فرنسا وباريس.

أما إذا كان السؤال عن عاصمة (مدغشقر) ولا يعرف أحد من للمجيبين عن مدغشقر فلن يجيب أحد لأن أحداً منهم لم يختزن شيئاً عنها ففاقد الشيء لا يعطيه كما يقال.

إذن الاستدعاء يأتي بالمعاني والصور المستودعة من قبل في العقل الباطني، فقد اختزنت هذه المعاني والصور شعورياً، وخرجت بالاستدعاء إرادياً فتداعت من مكامنها.

وكذلك العقل الفطري كامن في العقل الباطن هذا، فيكون هذا العقل الباطني كالوعاء في حفظ المكتسبات وترتيبها لحين استدعائها ومنبت للعقل الفطري حتى يصبح عقلاً فنياً.

إذن العقل الباطني هو عقل واع ووعيه وعي داخلي ومستبطن ومستور، وبهذا يكون العقل الباطني حاوي للوعي الإنساني نفسه والشعور الذاتي، ومستودع للغرائز والمدركات.

والعقل الباطن حاوي للعواطف الإنسانية في مقابل الإرادة عند العقل الظاهري حتى تكون العواطف الإنسانية منضبطة ـ وهي المسافة الواعية بين الإنسان والحيوان ـ وللعقل الباطن قدرة استدلالية وحاسة خلقية نامية[١].

---

(١) فإذا ما نُوِّمَ إنسان تنويماً مغناطيسياً، وأُمر بأن يأتي بأفعال منافية للأخلاق كالعري مثلاً أو ما شابه ذلك، نجد أن المُنَوَّم هذا يرفض =

وإذا ما قارنا بين العقلين الظاهري والباطني نجد أن هناك تناقضا ظاهريا، إلا أنهما في الحقيقة متكاملان يكمل أحدهما الآخر ويتم تكاملهما بوجود العقل الإبداعي الذي به خصائصهما[1].

وعندما نقارن بين خصائص العقلين (الظاهري والباطني)[2] نجد أن هناك خصائص عقلية أخرى لم تندرج تحت خصائص العقلين، ولذا لا بد من وجود عقل ثالث يحوي تلك الخصائص التي لم يحوها العقلين، بل هناك خصائص لا نستطيع إدراجها

= لاشعورياً أن يستجيب لهذه الأفعال اللاأخلاقية.

(١) مقارنة بين العقل:

الظاهري	والباطني
واعي	غير واعي!
شعوري	لاشعوري
إرادي	لاإرادي!
مستنير	مظلم!
معياري	ملازم
نظري	عملي
حسي	حدسي
عقل مكتسب	عقلي بالقوة
خارجي	داخلي
إدراكي	استدعائي

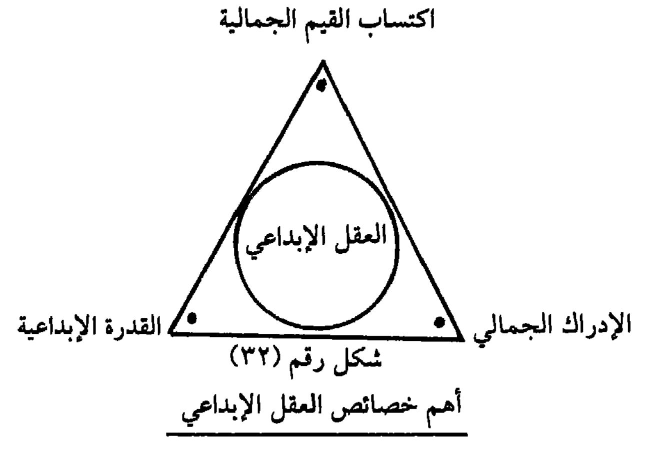
فإن كان العقل الظاهري عقل مكتسب والعقل الباطني عقل بالقوة فيكون العقل الإبداعي عقل بالفعل.

(٢) ارجع للهامش السابق.

كخصيصة عقلية لأحد العقلين لكننا يمكن درجها تحت خصيصة العقل الثالث.

فالعقل الإبداعي يجمع بين تلك الخصائص ويولد خصائص تتولد عنهما، فمثلاً ١ + ٢ = ٣ الثلاثة ليست الواحد ولا الاثنين، إلا أن الرقم ثلاثة متولد عنها، وخارجة منها وحاصل جمعها، ولكنه ليس هو هما بل هو شيء (ثالث) متولد ينتج عنها ويحويها. وكذلك العقل الإبداعي ينتج عن العقل الباطني والعقل الظاهري وفي نفس الوقت يحويها ويحتوي على خصائصها ويولد خصائص متولدة.

إذن للعقل الإبداعي خصائص لا توجد في العقلين، ومن تلك الخصائص القدرة الإبداعية والإدراك الجمالي واكتساب القيم الجمالية[1] كما أن العقل الإبداعي يحوي كذلك العاطفة والوجدان والبصيرة.



شكل رقم (٣٢)
أهم خصائص العقل الإبداعي

(١) انظر الشكل رقم (٣٢) ـ أهم خصائص العقل الإبداعي.

٢ ـ أدوار العقل الإبداعي:

اتضح لنا دور العقل في الإبداع الفني من خلال الفصول الثمانية، ودوره في المعارف الإنسانية، ودوره الخاص في العملية الإبداعية.

ومن خلال هذا المنطلق نجد أن العقل الإبداعي يتحقق ويبرز دوره في الإبداع الفني وذلك **من خلال ثلاثة محاور**[١]:

أولاً: احتواء العقل الإبداعي على خصائص جديدة.

ثانياً: دوره في منشأ وعلة الإبداع وتخارجه في أشكال إبداعية.

ثالثاً: محاولة لحل مشكلة الزمن في الفنون التشكيلية[٢]، وإمكانية الفن التجريدي[٣] في كشف مواطن الجمال.

---

(١) انظر الشكل رقم (٣٣) ـ أدوار العقل الإبداعي الثلاثة.

(٢) استقينا أغلب أمثلتنا الفنية من خلال الفن التشكيلي وهذا يرجع فقط لعامل التخصص، وما ينطبق على الفن التشكيلي ينطبق أغلبه بالضرورة على بقية أنواع الفنون الأخرى.

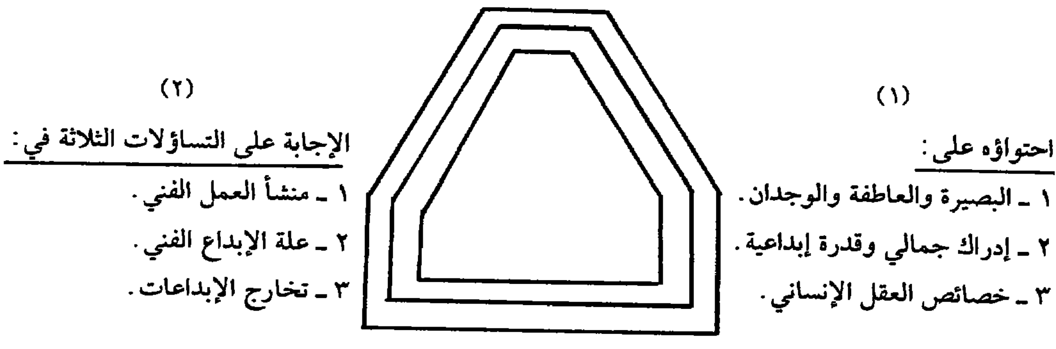
(٣) لا أقصد بالفن التجريدي المدرسة التجريدية الأوروبية والتي قامت بزعامة (كاندنسكي ومندريان). فما أقصده هنا هو فن عام وتجريدي عام، تُمكن الفنان والمتلقي من استخدام العقل في الإبداع وإعادة الإبداع والتلقي والتذوق الفني والإحساس الجمالي.

حل مشكلة الزمن في الفن التشكيلي:

١ ـ نحت

٢ ـ عمارة

٣ ـ تصوير



شكل رقم (٣٣)

أدوار العقل الإبداعي الثلاثة

أولاً: يحتوي العقل الإبداعي البصيرة والعاطفة والوجدان مع الخصائص الثلاثة لاكتساب القيم الجمالية من إدراك جمالي وقدرة إبداعية ويأخذ العقل بكل كفاياته المعرفية وأخذ الإنسان بكل كياناته[1] وما له من خصائص خاصة[2] لا تتوفر في العقلين الظاهري والباطني.

ثانياً: نجد أن هناك تساؤلات لتحديد الإبداع الفني عن علته ومنبعه وكيفية حدوث الإبداعات وتحقيقه.

وفي هذا الموضوع يتساءل د. علي عبد المعطي فيقول: (إن أي تفسير لعملية الإبداع الفني لكي يكون كاملاً يجب أن يضع في حسبانه كل أركان عملية الإبداع، والتي تتكون في رأينا من منبع الإبداع الفني، وعلته، وكيفية حدوثه، وتحقيقه في الواقع بواسطة عنصر الأداء أو التنفيذ، وبمعنى آخر إن أي تفسير كامل يجب أن يجيب على الأسئلة:

١ ـ ما هو منبع الإبداع الفني؟ ومن أين تأتي للفنان صور إبداعاته؟

---

(١) راجع الفصول التالية ـ لكي لا يتكرر ما قلناه في تلك الفصول السابقة:
١ ـ الفصل الرابع: العملية الإبداعية والتذوق الفني والتجربة الجمالية.
٢ ـ الفصل السادس: الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية.
٣ ـ الفصل السابع: العقل والإبداع الفني.

(٢) راجع الفصل الثامن: فقرة (١ ـ ٢).

٢ ـ ما هي علة الإبداع؟ أي لماذا يبدع الفنان نفسه؟
٣ ـ كيف تحدث عملية الإبداع الفني؟
٤ ـ كيف تتخارج الإبداعات في إبداع ملموس)[١].

ونحن بدورنا نوافق الدكتور على ما ذهب إليه في تساؤلاته، وفي وضعه لهذه الفرضية، بأن أي إبداع يجب أن يوضع تفسيرا لهذه الأسئلة الأربعة.

إلا أننا نجمل هذه التساؤلات في ثلاثة لكي نجيب عليها من خلال ما افترضناه من عقل إبداعي بحيث يكون **السؤال الأول**: عن المنبع وعن **السؤال الثاني**: عن العلة.

والسؤال الثالث عن: الكيفية في حدوث الإبداع وتخارجه في شكل مبدع. إذ نرى أن حدوثها وتخارجها شيء واحد، لا يجب الفصل بينهما لأن الفن دائم التشكيل.

وعليه سوف نحاول الإجابة على هذا التساؤلات انطلاقاً من النظرية العقلية وما أضفناه من عقل إبداعي، وقد رأينا كيف أخفقت هذه النظريات[٢] إلى حد ما على الإجابة على هذه التساؤلات.

ولنتتبع الإجابة من خلال قدرات العقل الإبداعي في فعل الإبداع وهذه الإجابات تُقوي ما افترضناه من عقل إبداعي.

---

(١) علي عبد المعطي: مشكلة الإبداع الفني ـ دار المعرفة الجامعية ـ ص ٢٤٤.
(٢) ارجع للباب الأول ـ عرض وتقييم لبعض نظريات الإبداع.

أولاً: منبع الإبداعي الفني لا يأتي من قوى غيبية أو من خلال أساطير أو خرافة، وليس الإبداع هبة من ربات الفنون الأسطورية، وليس الإبداع من خلال عقل منغلق أو عقل جمعي، وليس ناتجا من اللاوعي الإنساني أو من الجانب المظلم من العقل الإنساني! أو من خلال كبت جنسي أو منحدر من الأسلاف[1].

ما نراه أن الإبداع الفني نابع من الفنان نفسه في توحده الدينامي والنامي والمتفاعل مع بيئته الداخلية والبيئة الخارجية ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية والعقائدية.

إن للإنسان نفساً تنفعل وعقلاً مدركاً، حيث تتحول هذه الإدراكات إلى معاني إدراكية وصور جمالية، وذلك بتفاعل العقل الظاهري والباطني من خلال العقل الإبداعي، وفي تفاعل الإدراك والإحساس ما يحفز الفنان ليبدع وليحقق ذاته المنفعلة المدركة، حيث تتلاقح الإدراكات الحسية لتكتسب معاني جمالية جديدة تنضاف للمعارف الباطنية فيعمل العقل الإبداعي لدفع الفنان للتفاعل ومن ثم الإبداع.

إذن منبع الإبداع الفني من داخل الفنان ومن خلال عقله الفني - الذي فطر به - ومما اكتسبه من أُطر خارجية، ومن خلال تفاعلهما استطاع الإنسان الفنان أن يطور عقله الفني إلى عقل إبداعي، ومن ثم وظف هذا العقل وأعده ليكون منبعاً للإبداع ونبعاً للقيم الجمالية وذلك مما يجده في نفسه وما وحده فيما حوله في اتصاله

---

(1) ارجع لاعتراضنا لنظرية الإلهام والنظرية السيكلوجية.

وتفاعله بالطبيعة الرحبة والكون الفسيح.

ثانياً: أما السؤال الثاني عن علة الإبداع الفني، فالعلة موجودة في الفنان نفسه كامنة فيه ليس كموناً في العقل الباطني فقط أو وجوداً في العقل الظاهر فحسب، بل هو كائن في كليهما يتخذ شكلاً خاصاً كل على حسب خصيصته.

والعقل الإبداعي هو الذي يؤلف بينهما فيتكاملا من خلاله، وحينئذ ينفعل الفنان بمؤثر خارجي أو داخلي من خلال وعيه حيث تتكامل شخصيته مع البيئة الخارجية مع ما اكتسبه من خبرات ومضامين فنية. فتتفاعل كل هذه الكيانات مكونة علة الإبداع التي تدفع للإبداع، وذلك بترابط الكيانات الداخلية والممارسات الخارجية، فتتضافر العقول الفنية في تضامنها مع الإحساسات والمدركات، فتنتج معرفة جمالية حيث تتحول الخيالات والأحلام إلى تصورات جمالية مكونة علة وحافزاً للفنان ودافعاً له للإبداع الفني.

ثالثاً: أما كيفية حدوث الإبداعات وتخارجها في أشكال فنية. فهي تحدث من خلال قدرة الفنان الإبداعية وامتلاكه لها، حيث يتم التفاعل بين العقلين (الظاهر والباطن) من خلال العقل الإبداعي مكنته من اكتساب معارف وخبرات جمالية وامتلاك لقدرة إدراكية وتذوقية وجمالية. يصل الفنان إلى توازن يمكنه من إحداث إبداع وذلك باستغراقه في العملية الإبداعية لتحقيق الإبداع الفني، عندما يكون داخل المساحة الإبداعية ليقوم بالأداء الفني التنفيذي بالإبداع وإعادة الإبداع والتشكيل المستمر.

وهذا الجانب الأدائي أغفلته النظريات المفسرة للإبداع الفني لما فيه من عمليات عقلية متضافرة تتطلب قدرا كبيرا من الوعي والإدراك ـ والإرادة والقصد والالتزام والحرية والتدريب والاكتساب المستمر.

وهذه العملية الإبداعية(١) يقوم بها الفنان من خلال وعي وتعقل لما يفعله وإلا لما حقق أي إنجاز فني، إذ يمر الفنان بمراحل عدة متداخلة من عمليات عقلية تتم داخل المساحة الإبداعية، فيبدع الفنان بما اكتسبه من خبرات ومقدرة إبداعية، حيث تتحقق الإبداعات في شكل إبداع فني وتتفاعل فيها عناصر داخلية وخارجية تمكن الفنان للإبداع والتعبير بما يمتلكه من أدوات فنية حيث يمتلك الفنان قدرة إبداعية تمكنه من إحداث إبداع فني من خلال سيطرة العقل الإبداعي على العملية الإبداعية.

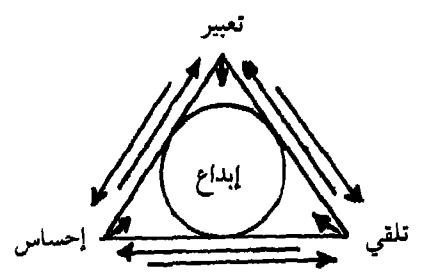
وهكذا يمكن للعقل الإبداعي أن يجد حلاً لمشكلة هي من أعقد مشكلات علم الجمال، والتي تكمن في المغالطة المنشئية وكيفية حدوث الإبداعات وتخارجها إبداعياً.

وتحل هذه المشكلة إذا ما أخذنا الإبداع الفني على أنه عمل من أعمال العقل الإنساني، تتم من خلال العمليات العقلية بكل أبعادها الحسية والانفعالية والإدراكية والعاطفية والإبداعية، فمن العقل تتخارج الأعمال الإبداعية وإليه تعود في شكل إحساسات

---

(١) ارجع للفصل الرابع ـ العملية الإبداعية.

جمالية، وهكذا تتم الدورة الإبداعية[1] من عقل إلى عقل من خلال توجيهات العقل، وهكذا اتضح دور العقل الإبداعي في الإبداع الفني.



الدورة الإبداعية

شكل رقم (٣٤)

بعد إجاباتنا عن التساؤلات الثلاثة عن علة ومنبع حدوث الإبداع يمكن لنا توضيح المحور الثالث للعقل الإبداعي في محاولته لحل مشكلة الزمن في الفنون التشكيلية.

ثالثاً: الفن التشكيلي[2] Visual Art أي الفنون المرئية وهي

---

(١) انظر الشكل (٣٤) ـ الدورة الإبداعية.

(٢) نرى أن الكلمة المرادفة للفن التشكيلي هي Plastic Art إلا أننا نرى أن هذه الكلمة الإنجليزية قاصرة في استيعاب معنى الفن التشكيلي وغير =

صفة الأسلوب الذي يصور الأشكال في بعدين أو ثلاثة[1].

الفن التشكيلي بحكم مواده الجامدة من المكان ثابت أو ساكن ولهذا حاول الفنان إحداث حركة في محاولته لحل مشكلة الزمن في الفنون التشكيلية[2].

كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية، وموسيقى الفنون التشكيلية مرئية لا صوتية ترى بالعين وهي الفنون المكانية، أما الفنون الزمانية (كالشعر والدراما والموسيقى) فالموسيقى فيها مسموعة بالأذن.

= دقيقة في تحديدها لهذا النوع من الفن، ولهذا نحن نأخذ بالكلمة المرادفة الثانية وهي Visual Art فهي أدق في التعبير وأشمل في المعنى.

(١) لن نسترسل في هذا الموضوع (الفن التشكيلي) بل سنكتفي بتسجيل ما يعنينا ويعيننا في موضوعنا هذا.

(٢) فقد حاول الفنان التشكيلي عبر عصوره المختلفة حل مشكلة الزمن في الفن التشكيلي. فقد حاول الإنسان الأول (الشامان) أن يصور التسلسل الزمني بتصوير مجموعة من الصور المتجاورة لمواقف متتالية.

وقد قنع الناس بفكرة الإيحاء بالزمن عن طريق الحركة الممتدة من خلال اللحظة المجمدة، كما قنع (فن الباروك) بالمغزى الدرامي وقد اقتنع (الرومانتكيون) بالمغزى الشعوري للحركة.

إلا أن الفنان المعاصر لم يعد يقنع بهذا، ولذا كان لا بد من استخدام لغة فنية جديدة بمفردات جديدة وأن يكتشف لنفسه لغته التشكيلية الخاصة التي تستوعب الزمن في حركتها الممتدة، وهو ما نطلق عليه بالإيقاع الداخلي للأشياء بدون أن يتأثر الشكل نفسه بهذه الحركة لإنتاج موسيقى مرئية.

ومن خلال الموسيقى المرئية تتحول الفنون المكانية إلى زمانية وذلك بإدخال عنصر الزمان في صميم البناء الفني، وذلك عندما يكون الإيقاع من صميم المادة البنائية فيستحيل إلى موضوع استاطيقي يتمتع بكيفية زمانية، وذلك بتحرر الفن التشكيلي من المكانية والسكونية وتكون له حركته الداخلية. وعندما يستحيل إلى ضرب من الموسيقى الإيقاعية حينما ينتقل الفن من دور الإبداع الأول إلى دور الإبداع الثاني وذلك بالإبداع وإعادة الإبداع. وهذه الموسيقى ترى من خلال العين الداخلية للإنسان وهي (البصيرة) وهذه الإيقاعات تسمع من خلال العقل الإبداعي، وللعقل الإبداعي عين داخلية بصيرة تسمع وتحس وتدرك وتقوم بكل الأنشطة الإبداعية.

والفنون المرئية بالرغم من أنها مكانية إلا أنها زمانية بحكم حركتها الداخلية، وهو ما نعنيه بالحركة البصرية[١].

---

(١) الحركة البصرية هي الحركة اللاصوتية التي تنتج عن تولد الأشكال من بعضها، فإضافة شيء إلى شيء يولد شيء ثالث، ونجد في هذا التولد حركة ذاتية داخلية وهي حركة غير مسموعة بل هي مرئية بالعين حيث يكون التولد في الألوان بمزج العين لونين يتولد عنهما لون ثالث، هو غير موجود مادياً ولكن موجود معنوياً من خلال تجاور اللونين ـ وكذلك نجد الحركة في انسياب الخطوط في تتابعها وهذه الحركة تولد موسيقى معنوية غير ضوئية فهي مرئية، كذلك التبادل بين الظلال والأضواء، والتبادل بين الكتلة والفراغ تولد أشكالاً حركية وهو ما نعنيه بالحركة البصرية.

هذه الحركة المرئية هي ما نعنيها بالحركة البصرية المتولدة التي يدركها الذهن من خلال حركة الأشكال المتحركة داخلياً وذلك بتولد الأشكال من خلال حركة الخطوط المتحركة في تداخلها المترابط أو في تقاطعها المتداخل أو في انسيابها المتتابع، وتحدث هذه الحركة بتبادل الأضواء والظلال واتزان الكتلة والفراغ، وتفجر الألوان الداخلية[1] وهو ما يمكن أن نطلق عليه بالبعد الرابع[2] وهذا البعد لا يستوعبه العقل الظاهري ولا العقل الباطني بل هو من اختصاصات العقل الإبداعي إذ يتمكن من خلال قدراته التأملية أن يستوعب البعد الحركي.

فالزمن بالنسبة للفنان ممارسة عملية وليس فكرة نظرية فقط، فهو يواجه الزمن حينما يريد التعبير عن الفن ويحقق الإيقاع الموسيقى لفنه ـ وكل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية ـ وللفنون التشكيلية موسيقاها الخاصة بها[3] **فهي دائمة العزف،** لأن

---

(١) انظر شكل رقم (٣٥) ـ جدول الإيقاع الموسيقي للفنون التشكيلية (الموسيقى المرئية).

(٢) للفنون التشكيلية أبعاد، بعدين في التصوير وثلاثة أبعاد في النحت أما البعد الرابع فهو البعد الحركي. وهو البعد الذي نعنيه بالحركة المتولدة للأشكال ذات البعدين المسطحة أو ذات الأحجام وذلك من خلال الاتزان والانسجام والإيقاع، فالبعد الرابع في الفن التشكيلي هو البعد الحركي، أي الحركة الناتجة عن حركية الأشكال المرئبة والمتولدة عنها لتحقيق الزمنية في الفنون المكانية.

(٣) انظر الشكل رقم (٣٥) ـ الإيقاع الموسيقي للفنون التشكيلية.

الموسيقى الصوتية لا تسمع إلا عندما يعزفها عازف أو يستنطقها ناطق، أما الموسيقى اللاصوتية أي الموسيقى المرئية فهي كامنة في العمل الفني نفسه وهي دائمة العزف ما بقيت، وهي باقية ببقاء العمل الفني نفسه وليس بإبقاء الفنان لها.

شكل رقم (٣٥)

الإيقاع الموسيقى للفنون التشكيلية

م	التشكيل	الشكل الفني	اللون الموسيقي	نوع الإيقاع	النغم الصادر
١	الزخرفة	تكرار متماثل	زخرفي	رتيب	مضطرد
٢	التلوين	تفجر الألوان الداخلية	لوني	متناعم	متولد
٣	العمارة	اتزان الكتلة والفراغ	هندسي	متبادل	متنوع
٤	الرسم	حركة الخطوط المنسابة	حركي	منساب	متوالي
٥	النحت	تبادل الظلال والأضواء	ضوئي	مرئي	متتالي

إذن الموسيقى الصادرة عن الفن التشكيلي هي موسيقى بصرية مرئية صادرة من خلال الأشكال من تكرار متماثل، وتفجر للألوان الداخلية واتزان بين الكتلة والفراغ وحركية الخطوط المتحركة وتبادلية الظلال والأضواء، فهي إذن موسيقى معنوية ترى من خلال العقل الإبداعي، وهكذا حاول العقل الإبداعي حل مشكلة الزمن في الفنون التشكيلية[1] وهي مشكلة كانت تؤرق الفنانين على مر عصور الفن المتعاقبة.

---

(١) انظر اللوحات: (٦ ـ ٧ ـ ٨ ـ ٩).

كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية والموسيقى الصوتية أو المرئية لها معنيين: معنى سلبي[1]، ومعنى إيجابي.

فالمعنى السلبي هو:

١ ـ إسقاط للانفعالات.

٢ ـ عملية انشراح.

٣ ـ لإيجاد توازن نفسي.

أما المعنى الإيجابي هو:

١ ـ تنبيه الملكات الواعية في الإنسان.

٢ ـ كشف حقائق معنوية جديدة.

٣ ـ إيقاظ العقل عن طريق الحواس.

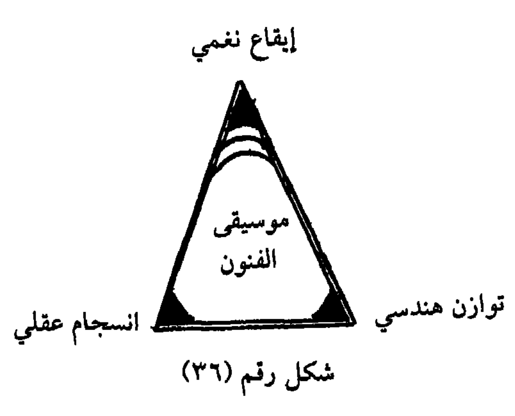
والموسيقى (مسموعة ـ ومرئية) هي توازن زمني لحركة التوافق والانسجام.

والموسيقى لا تقلد شيئاً أما باقي الفنون فهي تحاول إيجاد هذه الموسيقى في كيانها الداخلي بالتوازن الهندسي والانسجام العقلي لإيجاد إيقاع نغمي متسق[2].

---

(١) نعني بالسلبية المعنى المباشر للموسيقى أو المفهوم الأولي لها.

(٢) انظر اللوحات: (١ ـ ٩).



شكل رقم (٣٦)

كل الفنون تهفو إلى حالة موسيقية

فمن خلال هذه المحاور الثلاثة تمكن العقل الإبداعي أي (العقل) من إبراز دوره في المجال الإبداعي[١] من منشأ الإبداع الفني وحتى تخارجه في أشكال إبداعية، حيث تستقبل الحواس الإدراكات مفصلة لكل حاسة إدراكها الخاص بها مع حدوثها في لحظة واحدة أو متتالية، وكل الحواس تتضافر لتقوم بعملية الإبداع أو التلقي، حيث يتم تجميع الأشياء المفصلة والمتباعدة في زمان ومكان معينين حيث يتم التحليل والتآلف والتأليف.

مع علمنا بأن الحواس لا تؤلف إدراكاً وبالتالي لا تؤلف معرفة إلا أن القدرة العقلية هي التي تقوم بهذه المعرفة الإدراكية.

(١) انظر الشكل رقم (٩) ـ المجال الإبداعي.

وهي عبارة (كانط) التي يقول فيها (مبدأ الوحدة التركيبية للحدوث المفصلة المتباعدة)[1].

(أو بعبارة الفكر الواعي Apperception مستعارة من (لينتز) الذي كان يدل بها على ذلك العقل العقلي الذي ينطوي على نوع من الوعي الذاتي أو الشعور بالذات المفكرة في مجال إدراك الأشياء)[2].

وعليه لكي يتم إدراك لا بد من وجود ذات تدرك وتعي هذا الإدراك ويلزم أن يكون للذات وعي وإدراك من خلال تجربة تأملية.

والعقل الإبداعي يدعو للتأمل، ونحن ندعو لفن تجريدي، لأن الفن التجريدي فيه دعوة للتأمل وأعمال الفكر في المساحة الإبداعية والمسافة الفكرية، وللتجريد احترام لعقلية المتلقي ـ على عكس ما هو مفهوم ـ لأن المتلقي يسلك أول الطريق لاستكشاف الجمال لرؤية جديدة استخلصها واستحدثها من خلال تعامله الواعي مع العمل الفني حيث يعيش المتلقي متأملاً بفكره في المواضيع الجمالية أي المعاني الجمالية الناتجة من العمل الفني.

فيتحول الفن من فن تقليدي يخاطب الماديات إلى فن تجريدي

---

(١) محمود زيدان: كانط وفلسفته النقدية ـ ص ١٥٠.

(٢) محمود زيدان ـ كانط وفلسفته النقدية ـ دار المعارف بمصر ـ ص ١٥١.

يعبر عن المطلق واللانهائية ـ ولكن داخل دائرة لا يفلت منها ـ من خلال ثلاثة قيود هي:

١ ـ قيود الفن.
٢ ـ المسافة الفكرية.
٣ ـ ما يختزنه من خبرات جمالية.

فالنزعة التجريدية أشمل في دلالاتها، ودلالاتها باقية في ذهن المتلقي، وداعية للتأمل والتفكير.

وهذه هي مهمة الفن لإيقاظ النفوس لترى الجمال الذي هو فينا ومن حولنا، فيعمل بمقتضى هذا الجمال.

إذن العقل الإبداعي هو الذي يوجه الفنان المبدع والمتلقي الإيجابي من خلال وسيط لسلوك الطريق الجمالي للإبداع الفني.

الخاتمة

نستهل في خاتمة دور العقل في الإبداع الفني بمقولة دكتور عاطف العراقي في مقارنته بين التجديد والتقليد إذ يقول: (إن أي إبداع في مجال العلوم الإنسانية، سواء كان في مجال الفلسفة أو الأدب وغيرهما من المجالات لا بد أن يقوم على الذاتية والتفكير الحر المستقل وهذا على النقيض تماماً لما نجده عند الشخص المقلد الذي لا يستطيع أن يشعر بذاتيته العاقلة الخلاقة، لأنه تنازل عنها بحيث تلاشت في خضم فكر الآخرين)[1].

ويردف قائلاً: (نخلص من ذلك أن التجديد يرتبط ارتباطاً رئيسياً بالعقل ـ...... والتحديد ثورة من الداخل وليست ثورة من الخارج)[2].

ويقول أيضاً: (أن العقل هو الذي يصحح نفسه بتمرده على نفسه، نعم العقل يصحح العقل)[3].

فإن كانت هناك ضرورة للتجديد، وهي بالطبع ضرورة، وهذه

---

(١) عاطف العراقي ـ ثورة العقل في الفلسفة العربية ـ دار المعارف بمصر ـ ط. الخامسة ـ ١٩٨٤ م ـ ص ١٥ ـ ١٨.

(٢) سبق ذكره.

(٣) نفس المرجع السابق ـ ص ٣٤.

الضرورة التجديدية نفترض ضرورة عقلية، وهذه الضرورة العقلية تفترض عقلاً خلاقاً، خلق من أجل تجديد الواقع، وهذا التجديد ما نعنيه بالإبداع، فالتجديد أي الإبداع مرتبط ارتباطاً رئيسياً بالعقل الإنساني الخلاق.

يكون ذلك عندما نأخذ العقل بكل كفاياته وإمكانياته وقدراته بدون إغفال إحدى جوانبه، وهذا العقل يستخدم الجسد وأهم أجهزته في هذا الاستخدام هو (المخ) الذي له إمكانيات متعددة للاستخدام العقلي، والعقل أداة يستخدمها الإنسان بالإرادة القائمة في النفس.

لكل جانب من جوانب المخ البشري أداته الخاصة به فهناك منطقة خاصة بالعواطف والوجدان والبصيرة، وأخرى تختص بالقوانين ـ الاجتماعية والخطط المستقبلية، وجوانب تتحكم في المقدرات الفكرية والقدرات الإدراكية، ومناطق أخرى للإحساسات الجمالية ومناطق تختص بالإبداعات العلمية والفنية.

فالمخ البشري مجهز ومفطور ومخلوق بأجهزة متعددة ليؤدي مهامه الإنسانية من عملية وفنية ونظرية وسلوكية، وهذه القدرات كامنة في العقل، بل لها جيناتها الوراثية (الموهبة)، وهذه الموهبة كامنة لا تخرج إلا باستخدامها، وذلك بالتدريب من خلال ما تكسبه من معارف وخبرات بالتربية والتدريب وفي تفاعلها بالبيئة الداخلية والبيئة الخارجية[1].

---

(١) مقتطفات من مقابلة شخصية مع الدكتور محمد عبد العليم ـ أخصائي =

فلكل إنسان قدراته العقلية التي فطر بها وتظهر هذه القدرات أو تختفي بتأثير من الظروف المحيطة بها والبيئة الخارجية التي يعيش فيها الفنان. إذن فمنبع الإبداع هو الفنان نفسه وهو علته ومن خلاله تتخارج الأعمال الفنية في أشكال إبداعية من خلال عقلية المبدع.

ولهذا أخذنا النظرية العقلية كقاعدة يمكن لنا أن نرتكز عليها لننطلق في تفسيراتنا للإبداع الفني لإبراز دور العقل في الإبداع الفني، وعليه فقد أوردنا أيضاً النظريات المقابلة للنظرية العقلية والتي أخذت جانباً واحداً من العقل وأهملت الجوانب الأخرى وتعاملت مع الإبداع الفني من خلال منشأه وأهملت بقية الجوانب على حسب ما تقتضيه النظرية.

إذ نجد أن نظرية (الإلهام) أهملت عنصر الأداء التنفيذي للعملية الإبداعية، كما لم تهتم بالوسيط الفني والذي من خلاله يبرز العمل الفني، كما أهملت أيضاً المتلقي وهو العنصر الثالث المكمل للإبداع الفني من خلال تلقيه وتذوقه ونقده[1].

هذا وقد اعتمدت نظرية (الإلهام) على اللحظات الفجائية والومضات الإبداعية والإشارات الجمالية التي تنتاب الفنانين.

ولا ننكر وجودها فهي موجودة بل وجودها ضروري ولكن

= الأمراض النفسية والعصبية ـ مستشفى حمد ـ الدوحة ـ قطر ـ مايو ١٩٩٢ م.

(١) ارجع للفصل الأول ـ نظرية الإلهام.

وجودها بِقَدر، فهي للحظات فجائية وومضية وإشارية. كما أن هذه اللحظات السريعة تنتج من خلال عمليات عقلية داخلية بمؤثرات خارجية، وخارجية بمؤثرات داخلية. ويستتبع من ذلك قدرة على تقبلها واستيفائها ومن ثم استدعائها وتتطلب مقدرة عقلية في إخراجها في أشكال إبداعية.

هذا وقد حدد أفلاطون مصدر هذا (الإلهام) وافترض أنه آت من الآلهة القابعة على جبل أولمب أو من بنات زيوس التسع أو من كاهنات باخوس.

إلا أن المحدثين القائلين بنظرية الإلهام لم يحددوا مصدر هذا الإلهام كما حدده فلاسفة اليونان من قبل، فيبقى مصدر الإلهام عندهم أكثر إضراباً مما وجدناه عند أفلاطون والفلسفة اليونانية القديمة.

أما مدرسة التحليل النفسي بقيادة (فرويد) فتقودنا مرة أخرى من الحلم والخيال ـ مثل نظرية الإلهام ـ ولكن هذه القيادة تؤدي بنا إلى ما يشبه إشباع لرغبات جنسية، ونجد التعنت في تفسيرات (فرويد) في تحليله لأعمال ليوناردو دافنشي بما يتمشى مع نظريته، ولهذا يمكن لنا القول بأن بحث (فرويد) لم يكن بحثاً منهجياً بقدر ما كان نهجاً تبريرياً.

وقد حاولت الحركة (السريالية) تتبع خطى فرويد في اللاشعور إلا أن إنتاجهم الفني لم يكن من اللاشعور الذي عناه فرويد، بل كانوا يصنعون فنوناً لاشعورية هم أنفسهم يشعرون بها، فهم

يقلدون ـ اللاشعور باصطناع اللاوعي[١].

تفترض مدرسة التحليل النفسي بإرجاع الإبداع الفني إلى اللاشعور الشخصي عند (فرويد) بالتسامي، واللاشعور الجمعي عند (يونج) بالإسقاط، أي أنها ترى أن منبع الإبداع الفني وعلته في العقل الباطني بمعنى اللاواعي على حسب مفهومهم.

كانت إيجابية النظرية السيكلوجية في بحثها عن أصل الإبداع الفني من داخل النفس البشرية ولكنها تعمقت في هذه الإيجابية بإرجاعها الإبداع الفني إلى اللاشعور، وقد تمسكت هذه المدرسة بالجانب الذاتي للفنان وأهملت الجانب الموضوعي للإبداع. وابتعادها عن العقل الواعي جعلها تهمل الجانب الأدائي من الإبداع الفني الذي يتطلب وعياً[٢].

أما النظرية العقلية فقد تمكنت من إنزال الإبداع الفني من علياته وغيبياته، وإخراجه من أعماق النفس البشرية إلى أحضان الفكر ونور العقل إلا إنها تعاملت مع العقل الواعي وأهملت العقل الباطني[٣].

نجد أن النظريتين (الإلهام والسيكلوجية) أخذتا العقل من الجانب اللاواعي وحيث أخذتهما النظرية (العقلية) من الجانب الواعي.

---

(١) ارجع للفصل الثاني ـ السريالية.

(٢) ارجع للفصل الثاني ـ النظرية السيكلوجية.

(٣) ارجع للفصل الثالث ـ النظرية العقلية.

إلا أن للعقل كفايات متعددة ويجب أخذه بكل كفاياته بدون إهمال لبعض جوانبه، وليس بتجزئة العقل وفصله بل بتوحده من خلال[1] ـ جزئياته المترابطة.

والإبداع في حاجة إلى الخيال وإلى الأحلام حتى إلى الإلهام وهي هامة للإبداع الفني وتهم الفنان المبدع ولكن يجب الأخذ بها من خلال وعي متبصر داخل دائرة العقل.

وعليه يجب أخذ العقل بكل جوانبه الشعورية واللاشعورية ليتحول الفن البارع إلى فن رائع من خلال الوعي الإنساني ومن خلال عمليات إبداعية واعية والتي تعد بؤرة الإبداع الفني، إذ تتطلب هذه العمليات كما رأينا قدرة إبداعية وامتلاك لأدوات التعبير والاستفادة من اللحظات الفجائية والاستنارة بالخبرات الجمالية. يقتضي ذلك حالة من المشاهدة المستمرة لاقتناص الومضات لإحالتها إلى أفكار إبداعية لإتمام العملية الإبداعية على مراحل متتالية ومتداخلة تشمل جوانب عدة من حسية وحدسية، وإدراكية ووجدانية وشعورية ولاشعورية، من خلال معطيات فكرية وخبرات اكتسابية وقدرات إبداعية تحت رقابة العقل.

والإبداع الفني ميزة تميز بها الإنسان إذ أبدع إبداعاته من خلال عقله المبدع ومنه كان إنتاجه الفني فترقي في مدارج المعرفة حيث طور وسائله ووسائطه، كان ذلك باستخدام عقله استخداماً مكنه

(١) ارجع للفصل الرابع ـ العملية الإبداعية.

من بلوغ ما بلغ من إبداع من خلال أصالته والتزامه الحر، والإرادة والتربية الجمالية[1].

- العمليات الإبداعية تبدأ وتنتهي من خلال العمليات العقلية بدءاً - بالإحساس Sensation بحس ظاهري للمشاهدات وحس باطني للوجدانيات، فالإحساس ملازم للحالات الوجدانية التي يكون مصدرها البدن، أما العاطفة فهي ملازمة للحالات الوجدانية التي يكون مصدرها الفكر، حيث يترقى هذا الإحساس من حسي وحدسي إلى إحساس جمالي.

أثناء الإحساس يظهر الاستبصار Insight وهو بمثابة إدراك مفاجيء واستيضاح للأمر المحس من خلال استبطان Introspection لمشاهدة ما يجري في الذهن من شعور بقصد وضعها لتأويلها حيث تتم الاستجابة Reaction من خلال استدعاء Recall واسترجاع للذكريات من عالم المدركات الخارجية إلى عالم التصورات الذهنية حيث تتم عملية الاستشفاف Clairvoyance.

ثم يكون الإدراك الحسي Perception من خلال إحساس حسي وتخيلي وذهني وتصور عقلي، ثم إلى إدراك ذهني Conception لمعرفة الكلي من حيث إنه متميز عن الجزئيات تليه عملية إدراك تجريبية للربط بين الظواهر والوجدان الذاتي من خلال إدراك

(١) ارجع للفصل الخامس - الوعي الإنساني والإبداع الفني.

فطري Commonsence وإدراك خالص والانتقال إلى إدراك واعي Apperception فيدخل المدرك منطقية الإدراك التأملي ثم الإدراك الجمالي.

بعد ذلك تأتي مرحلة الاستدلال واستخراج قضية من قضية ثم استقراء Induction وحكم على الكلي لوجود ذلك الحكم من جزئيات ذلك الكلي يستلزم ذلك استنباط Deduction لاستخراج المعاني والصور ثم يكون الاستنتاج والسيطرة على التجربة الجمالية.

وبهذا يدخل المبدع في المساحة الإبداعية فيكون مأسوراً لديها أثناء المرحلة الأدائية وأثناءها يكون الفنان في حالة انتباه لإفاقة الوعي ثم التركيز لحصر الوعي ومن ثم يدخل مرحلة استقرار الوعي بالتأمل الجمالي، يتمكن الفنان من امتلاك القدرة الإبداعية في الانتقال عبر مراحل الإبداع من إعداد واختمار وإشراق، وتحقيق من خلال خطوات تتوالى وتتداخل وتتوالد[١]، من خلال خبرة استكشافية وخبرة تشكيلية وخبرة استمتاعية.

يكون الفنان في حالة مشاهدة مستمرة وتشكيل متواصل من خلال إبداع وإعادة إبداع حتى يتحرر من ذلك **(الأسر الإبداعي)** حينما يحول الوسيط الفني إلى عمل إبداعي فيدخل المتلقي ذلك **(الأسر الجمالي)** من خلال المسافة الفكرية التي انجذب إليها ليتحاور مع العمل الفني من خلال قدراته التذوقية والمعطيات

---

(١) ارجع للفصل الرابع ـ خطوات العملية الإبداعية.

الجديدة التي برزت له أثناء تلقيه للعمل الفني لاستخراج المعاني الجمالية التي أودعها الفنان في ذلك العمل الفني حتى يصل العمل الفني من خلال الاتزان والانسجام والإيقاع إلى الإيقاع الجمالي[1] من خلال التجربة الجمالية[2].

يكون ذلك من خلال اكتساب القيم الجمالية بالإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية[3] ومن خلال إدراك حسي موضوعي وإدراك عقلي ذاتي وإدراك عقلي باطني، ثم إدراك جمالي.

ولهذا كان لا بد من أخذ الإنسان بكل كياناته فالإنسان مكون من جسم فسيولوجي، وطاقة عقلية حيوية، ونفس إنسانية فعالة، فهيكل الجسم المادي تتحكم فيه الشبكة العصبية ومخ يتحكم في الأعصاب وعقل يتحكم في المخ ونفس تستخدم هذا العقل بالإرادة القائمة في النفس.

والعقل يمتص تلك الذبذبات الفكرية ويحولها إلى تعبيرات يترجمها المخ إلى أفكار ومعاني وصور من خلال جهاز استقبال ومركز إرسال من خلال عمليات عقلية داخلية وخارجية ومن خلال التجربة الجمالية حيث يتمكن العقل من إتمام النقص بالإغلاق العقلي وفيه يصحح العقل أخطاء وخداع الحواس.

---

(١) .انظر الشكل رقم (٤) ـ الإيقاع الجمالي.

(٢) ارجع للفصل الرابع ـ التجربة الجمالية.

(٣) راجع الفصل السادس ـ الإدراك الجمالي والقدرة الإبداعية.

يختلف الفنانون باختلاف مواهبهم وما فُطِر فيهم من قدرات عقلية وإبداعية تُنمى بالتدريب والتأمل العقلي من خلال التربية الجمالية في وسط بيئي مناسب لتنمية تلك القدرات الكامنة. وتلك القدرات قابلة للنمو والترقي والسمو من خلال الطاقة الحيوية.

وهذه الطاقة الحيوية كامنة في النبات وغريزية في الحيوان وفطرية في الإنسان. والعقل الإنساني[1] قادر على تسخير تلك ـ الطاقات طبقاً لقوانين تنظيم وجودها وما تمليه الحاجة الإنسانية لبقائها حيث تتطور هذه الطاقة لإخراج القوى الإبداعية الكامنة من خلال مكوناتها[2] حيث تتفاعل مع التفكير الإنساني[3] من خلال الذاكرة العقلية[4].

والذاكرة العقلية هي التي تخلق الأفكار الذاتية وذلك بإفاقة الوعي وحصره وتوجيهه إلى التأمل الجمالي، إذ نجد أن الذاكرة الحيوانية ذاكرة لحظية ولهذا سيظل الحيوان كما هو وكما كان خارج دوره الزمان، أما الإنسان فذاكرته منسابة وفعالة ومتطورة عبر الزمان.

ولهذا أخذنا العقل كوحدة واحدة متفاعلة من خلال ثلاثة

---

(١) انظر الشكل رقم (١١) ـ القدرات العقلية.
(٢) انظر الشكل رقم (١٢) ـ مكونات القدرة العقلية.
(٣) انظر الشكل رقم (١٣) ـ مكونات التفكير.
(٤) انظر الشكل رقم (١٤) ـ الذاكرة العقلية.

محاور يعمل من خلالها في استقبال واستبقاء وإخراج من خلال الإرادة والذاكرة ثم الاستنتاج[1] لأفكار تنطبع في الحواس مكونة الذاكرة والخيال ثم تتحول تلك الخيالات إلى تصورات من خلال التأمل الجمالي لاكتساب القيم الجمالية[2].

ولا تتأتى للفنان القيم الجمالية فيكتسبها إلا بامتلاكه: قدرة إدراكية بالإدراك الحسي من خلال عقل ظاهري، وامتلاك لقدرة تذوقية بالإدراك الحدسي من خلال عقل باطني، وامتلاك لقدرة إبداعية بالإدراك الجمالي ولا يكون ذلك إلا من خلال عقل إبداعي[3].

ذلك العقل الذي يحول الإدراك من تخيل إلى تصور، ويحول الإحساس من تذكر إلى تأمل، ويحول الدهشة من توهم إلى معرفة[4] ومن ثم يصل العقل إلى اليقين المعرفي بتضافر ثلاثة قوى: القوة الواعية والقوة الباطنية والقوة الإبداعية.

ولذا كان لا بد لنا من افتراض قاعدة نسبية ثلاثية للإبداع الفني[5] للتدليل على ما افترضناه من عقل إبداعي[6].

---

(١) انظر الشكل رقم (١٧) ـ ملكات العقل الثلاثة.
(٢) انظر شكل رقم (٢١) ـ اكتساب القيم الجمالية.
(٣) ارجع للفصل الثامن ـ العقل الإبداعي.
(٤) انظر الشكل رقم (٢٤) ـ الإدراك المعرفي.
(٥) ارجع للقاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفني، شكل رقم (٣٠).
(٦) ارجع للفصل الثامن ـ العقل الإبداعي وخصائصه.

هذه القاعدة تؤكد لنا أن العقل الإنساني يعمل من خلال ثلاثة محاور[1] متضافرة ومتداخلة ومنسجمة، حتى إن لم نبرهن على وجود ذلك العقل الثالث أي العقل الإبداعي كمسمى، إلا أن قواه موجودة في العقل ـ الإنساني. فما نريد أن نؤكده ليس افتراض العقل الإبداعي بل إن العقل الإنساني هو العقل المبدع حيث ينبع منه الإبداع وهو علته ومن خلاله تتخارج الإبداعات من خلال ما فطر فيه ومما اكتسبه ومما يتولد عنهما من إبداع.

أما استدلالنا على وجود هذا العقل فيتم من خلال ثلاثة محاور:

أولاً: مقارنة العقل الظاهري بالعقل الباطني وخصائص كل منهما[2] وبما يقومان به من أفعال وما نجده من قدرات عقلية لا يستطيع العقل الظاهري إدراكه ولا العقل الباطني احتواءه إلا بمساعدة قوة أخرى تضاف لهذين العقلين. وهذه القوى كامنة في العقل الإبداعي.

ثانياً: افتراضنا للقاعدة النسبية الثلاثية للإبداع الفني وما وجدناه من قوى ثلاثية للقدرات العقلية. وإذا ما تمعنا في القاعدة الثلاثية نجد أن كل زوجين يكونان ثالثاً يتولد باتحادهما أو بتزاوجهما أو بتجاورهما. فمثلاً رجل وامرأة يكونان إنساناً، وليل ونهار يكونان يوماً، وهكذا كل الكائنات الموجودة في الكون من سالبة

---

(١) انظر الفصل الثامن.

(٢) ارجع للفصل الثامن ـ العقل الإبداعي وخصائصه.

وموجبة، وحركة وسكون يكونان ناتجاً وهو الناتج العدل يخرج من خلال اتزانهما وانسجامهما حيث يولدان الإيقاع المتسق.

وهكذا نجد الإيقاع الذي يحافظ على التوازن العقلي من خلال ـ انسجامهما. **فيكون العقل الإبداعي هو الإيقاع الذي** يحافظ على توازن العقلين وانسجامهما.

ثالثاً: عندما نقارن العقل الإنساني بالعقل الحيواني[1] يتضح لنا أن للحيوانات عقول لكنها تختلف عن العقل الإنساني، والذي أوجد هذا الفارق هو ما يمتلكه الإنسان من عقل إبداعي وبه افترق عن باقي الكائنات وتطور وارتقى وسما، أما الحيوان فهو باقي على حاله خارج دورة الزمان.

وفي هذا المجال يقول د. عبد السلام نور الدين في معرض حديثه عن المعرفة والنهوض الحضاري[2]: (أنه قدر الإنسان أن يقاتل في محاور رئيسية ثلاثة ضد نفسه وذلك بأن ينتقدها على الدوام، وضد المجتمع وذلك بأن يهدمه ليبنيه على سنن جديدة، وضد الطبيعة لتطويعها وتسخيرها.... أما القاعدة فهي قدرة الإنسان الخارقة لأن يغير ما بنفسه وما بمجتمعه وما بالطبيعة. ولذلك استطاع أن يضع تاريخاً، وظل النمل والنحل والقرد في إطار السعي الغريزي خارج دورة الزمان).

---

(١) ارجع للفصل السابع ـ دور العقل في المعرفة.

(٢) عبد السلام نور الدين ـ العقل والحضارة ـ دار التنوير ـ بيروت ـ ص ٧٠.

فالعقل الإنساني يختلف عن العقل الحيواني، يؤكد ذلك علم النفس التحليلي والطب النفسي، وعلم الأحياء، وعلم التشريع، وجراحة المخ والأعصاب وعلم الجينات الوراثية.

وتلك القدرات العليا التي للإنسان هي ما أطلقنا عليها بالعقل الإنساني وهو ما نعنيه بالعقل الإبداعي، ولهذا العقل الإبداعي ثلاثة عقول: (فنية وإبداعية وجمالية).

فالعقل (الفني) موجود في كل البشر وهو خاص بالإنسان ـ لأنه إنسان ـ غير موجود لما هو دونه أو فوقه ـ وهو ما يميزه عن باقي الكائنات وأولى درجات الإبداع (الفني والعلمي والنظري) وهذا العقل كامن في الإنسان ومفطور فيه وله قدرة فنية قابلة للترقي والنمو والسمو من خلال عمليات عقلية داخلية وخارجية وخبرات اكتسابية مع بيئة مناسبة.

أما العقل (الإبداعي) فهو عقل فني تطور بالاكتساب والمران وبوجوده في بيئة مناسبة لظهوره وله خاصية الإبداع فيبدع إبداعاته التخصصية على ما فطر فيه من قدرة فنية فيكون شاعراً أو موسيقياً أو أديباً أو نحاتاً..

أما العقل (الجمالي فهو أنقى العقول الثلاثة حيث يزداد نشاطه أثناء دخول (الفنان) المساحة الإبداعية وقد ينشط أيضاً عندما يتلقى العمل الفني من خلال المسافة الفكرية، وهو عقل (خاص) غير ملازم ينشط أثناء اللحظات الإبداعية والجمالية والتأملية لدى الفنان والمتلقي والفيلسوف.

ونجد في العقل الإبداعي التساؤل الذي طرحه (كانط) من خلال تساؤلاته الثلاثة:

١ ـ ما الذي يمكن أن أعرفه؟
٢ ـ ما الذي يجب أن أعمله؟
٣ ـ ما الذي يمكنني أن آمله؟

فالسؤال الأول يجيب عليه (كانط) من خلال نقده للعقل النظري، والسؤال الثاني يجيب عليه أيضاً في نقده للعقل العملي، أما السؤال الثالث المطروح فنجد الإجابة عليه من خلال العقل الإبداعي.

والعقل الإنساني يعمل من خلال ثلاثة محاور متجاورة:

أولاً: عقل واع مدرك مكتسب يقوم بالعمليات العقلية الخارجية من استقبال وإرسال بجسد إرادي.

ثانياً: عقل باطني وهو ما يطلق عليه بالعقل اللاواعي (تعسفاً). إلا آننا نرى أنه عقل واع ووعيه داخلي مستبطن وله ثلاثة قدرات يعمل من خلالها:

أولاً: هو العقل الحاوي للوعي الإنساني نفسه، والنقطة المشعة لدور العقل حيث يكمن العقل الفطري.

ثانياً: تتم داخله كل العمليات العقلية الداخلية حيث يحوي الوجدان والعاطفة والبصيرة.

ثالثاً: فيه تختزن المعاني والصور شعورياً في اللاشعور وقد تتحول إلى تحت شعورية (الإخفاء) (وفوق شعورية (الخواطر)

على حسب مقتضى الحال، ومن ثم تخرج هذه المعاني والصور إرادياً.

ثالثاً: العقل الإبداعي وله ثلاثة محاور:

أولاً: جمعه بين خصائص العقلين (الظاهر والباطن).

ثانياً: له خصائصه الخاصة.

ثالثاً: يحوي خصائص إبداعية ثلاثة من إدراك جمالي وقدرة إبداعية واكتساب لقيم جمالية[1]. كما أن للعقل الإبداعي أدوار ثلاثة فصلناها في أدوار ثلاثية فصلت في أدوار العقل الإبداعية[2]. وذلك في احتوائه على خصائص العقل الإنساني وبه افترق الإنسان عن الحيوان، وفي إجاباته على التساؤلات الثلاثة: عن منشأ وعلة وتخارج الإبداعات الفنية. وأخيراً محاولته في حل مشكلة الزمن في الفنون التشكيلية في النحت والعمارة والتصوير[3].

وبعد قد يستحيل البرهنة على العقل الإبداعي وذلك لاستحالة البرهنة على وجود العقل نفسه. وعدم إثبات وجود الشيء لا يعني عدمه فالعقل نفسه موجود.

فإنه لا يمكن البرهنة بالاستدلال العقلي بمجموعة من الأفكار الفرضية ـ وحدها لشيء يدركه العقل فعلاً، لأن الأفكار وحدها لا تثبت وجود الشيء المدرك. أما البرهان فيكون في الحالات التي

---

(١) ارجع للفصل الثامن ـ العقل الإبداعي وخصائصه.

(٢) ارجع للفصل الثامن ـ إدراك العقل الإبداعي.

(٣) انظر الشكل رقم (٣٣) ـ أدوار العقل الإبداعي الثلاثة.

يتعذر فيها الإدراك إدراكه، وهذا يثبت لنا أن للعقل إدراكات لا تحتمل البرهنة لأنها موجودة بالفعل، وبهذا يستحيل البرهنة على ماهية العقل، وبالتالي يستحيل البرهنة على ماهية العقل الإبداعي إلا من خلال مظاهره، وهو موجود بوجود العقل ذاته.

ويمكن لنا القول بأن العقل هو المسؤول عن الأفعال الإرادية واللاإرادية والشعورية واللاشعورية، ومسؤول أيضاً عن الأحاسيس ـ والانفعالات العاطفية والغرائز الناتجة عنها.

وبوجود هذا العقل الإبداعي الذي يحوي كل الخصائص الإبداعية ينتهي التناقض الذي سار عبر عصور الفلسفة بين المادية والمثالية، وذلك لأخذهم الإبداع الفني من خلال كفاية واحدة أو بتناقض الكفايتين مما أوجد الفلسفة الشكية والتي أفقدت أبحاث علم الجمال بعض قدرات العقل.

وبهذا أمكن لعلم الجمال أن يستند على القدرة العقلية لاحتوائه الخصائص العقلية والخصائص المعرفية والوجدانية والإبداعية. ولذا يفتح الباب أمام العقل لكي يباشر مهامه الإبداعية ويكون دوره فعالاً في المجال الإبداعي.

ولهذا نصل إلى النتيجة المنطقية بأن الفن رسالة ووسيلة بشرية من وسائل الإفصاح عن حالة الوعي الإنساني بتقديم (**الحل الرائع**) يقوم به فنان امتلك قدرة إبداعية ومقدرة إنتاجية بأدوات فنية استطاع امتلاكها واستخدامها داخل المساحة الإبداعية، حتى يتمكن للمتلقي من استخراج المعاني الجمالية من خلال المسافة الفكرية، وذلك عندما تتحول الخيالات إلى تصورات والتصورات

إلى إبداعات، عبر تلقي وتعبير وتذوق، من خلال عمليات عقلية إبداعية بتوليد الأفكار وإعادة تشكيل مستمرة ومشاهدة متواصلة، حيث يكون اكتساب القيم الجمالية داخل الأسر الجمالي حتى تتم السيطرة على التجربة الجمالية كما تقتضيه الضرورة الجمالية.

وبهذا يمكن لنا أن نقول إن الضرورة الجمالية تفرض ضرورة عقلية لاكتساب تلك القيم الجمالية بالإدراك الحسي والحدسي والجمالي من خلال توظيف القدرة الإدراكية والقدرة التذوقية والقدرة الإبداعية يكون ذلك من خلال عقل ظاهري واع وعقل باطن بارع وعقل إبداعي رائع، مزوداً بالقدرات العقلية والملكات الإنسانية في الإرادة والذاكرة والاستنتاج واشتماله على نبع الإبداع وعلته حتى يتحقق في أشكال إبداعية.

وبهذا يتحقق ما افترضناه من (عقل إبداعي) له دوره الفعال في الإبداع الفني.

وهكذا يمكن لعلم الجمال أن يتخطى الصعوبات التي تعترضه في تفسير الإبداع الفني من خلال العقل في حل مشكلاته الفلسفية.

والفن الإبداعي فعل إنساني، والجمال مصدر إلهي، وبالفن يترقى الإنسان ويسمو حيث يحس بالجمال على حسب ترقيه في المراتب الإنسانية ليتلقف الأنوار الإلهية، فالجمال لذة (روحية) يتلقفها القلب والوجدان وتتحول إلى لذة (استاطيقية) ومن ثم يدركها العقل. ويتحول هذا الجمال المعنوي إلى فعل إنساني من خلال وسائط فنية فيحس البشر بالجمال من خلال الإبداعات الفنية

في محاولة لاستشراق الكوامن الروحية من الأشياء المادية، وبهذا يتحقق الإبداع الفني من خلال العقل الإنساني وذلك بالتقاء الأوتار الداخلية للإنسان بالأنشودة العلوية الخالدة.

المراجع العربية المؤلفة والمترجمة

١ ـ ادغار بيش: فرويد ـ ترجمة (تيسير شيخ الأرض) ـ بيروت ١٩٥٤ م.

٢ ـ باسمة الكيال: فلسفة العقول ـ منشورات مكتبة الهلال ـ بيروت ١٩٨٣ م.

٣ ـ تشارلز فيرست: الدماغ والفكر ـ ترجمة محمود سعيد ـ دار المعرفة ـ دمشق ١٩٨٧ م.

٤ ـ جان ماري جوير: مسائل فلسفة القوة المعاهدة ـ ترجمة سامي الدروب ـ بيروت ١٩٦٥ م.

٥ ـ جان برشليمي: بحث في علم الجمال ـ ترجمة أنور عبد العزيز ـ دار النهضة ـ القاهرة ١٩٧٠ م.

٦ ـ جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال ـ ترجمة محمد مصطفى بدوي ـ مكتبة الأنجلو المصرية.

٧ ـ جيروم ستولينتز: النقد الفني ـ ترجمة فؤاد زكريا ـ الهيئة المصرية ـ للكتاب ـ ١٩٨١ م.

٨ ـ حسن الفاتح قريب الله: دور الغزالي في الفكر ـ مطبعة الأمانة القاهرة ـ ١٩٧٨ م.

٩ ـ زكريا إبراهيم: فلسفة القوة في الفكر المعاصر.

١٠ ـ زكريا إبراهيم: مشكلة الفن ـ مكتبة مصر ١٩٦٧ م.
١١ ـ زكريا نجيب محمود: فلسفة النقد ـ دار الشروق بيروت.
١٢ ـ سوني فتكلشتين: الواقعية في الفن ـ ترجمة مجاهد ـ بيروت ١٩٨٦ م.
١٣ ـ عاطف العراقي: ثورة العقل في الفلسفة العربية ـ دار المعارف بمصر.
١٤ ـ علي شلق: العقل في مجرى التاريخ ـ دار المدى ـ بيروت ١٩٨٥ م.
١٥ ـ علي عبد العاطي: مشكلة الإبداع الفني ـ دار المعرفة ـ جامعة الإسكندرية ١٩٨٤ م.
١٦ ـ فرويد: التحليل النفسي والفني ـ ترجمة سيد أكرم ـ بيروت ١٩٧٥ م.
١٧ ـ كانط: تأسيس ميتافيزقيا الأخلاق ـ ترجمة عبد الغفار مكاوي ـ ١٩٨٠ م.
١٨ ـ محمد قطب: دراسات في النفس الإنسانية ـ دار الشروق ـ بيروت.
١٩ ـ محمد قطب: منهج الفن الإسلامي ـ دار القلم.
٢٠ ـ محمود البسيوني: تهافت الفلاسفة ـ دار النهضة.
٢١ ـ مصطفى سويف: دراسات نفسية في الفن ـ دار المعارف.
٢٢ ـ مصطفى عبده: أثر العقيدة في منهج الفن الإسلامي ـ الإشراق بيروت ١٩٩٠ م.
٢٣ ـ مصطفى عبده: دور العقل في الإبداع الفني ـ دار نشر جامعة الخرطوم ١٩٩٥ م.

فهرس المحتويات